

**T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANABİLİM DALI  
RESİM BİLİM DALI**

**PERFORMANS TEMELLİ SANAT  
UYGULAMALARINDA BİR AKTÖR OLARAK  
İZLEYİCİ**

**AYLİN ÖZKAN NEĞİŞ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN:  
DR. ÖĞR. ÜYESİ MEHMET SUSUZ**

**KONYA-2022**



	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü	
---	---	---

### BİLİMSEL ETİK SAYFASI

<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Aylin ÖZKAN NEĞİŞ		
	Numarası	17811901008		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SUSUZ		
Tezin Adı	Performans Temelli Sanat Uygulamalarında Bir Aktör Olarak İzleyici			

Bu tezin tamamının kendi çalışmam olduğunu, planlanmasından yazımına kadar tüm aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez hazırlama kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını ve bu kaynakların kaynakça listesine eklendiğini beyan ederim.

**Aylin ÖZKAN NEĞİŞ**



## ÖN SÖZ ( TEŞEKKÜR)

Araştırma boyunca desteğini esirgemeyen ve tecrübelerinden yararlandığım saygıdeğer danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SUSUZ'a teşekkürlerimi sunarım. Araştırmam da yardımcı olan Doç. Ahmet TÜRE ve Doç. Dr. Oğuz YURTTADUR hocalarıma teşekkür ederim. Bu süreçte her zaman yanımda olan maddi ve manevi desteklerini benden esirgemeyen eşime ve aileme şükranlarımı sunarım.

*“Performans Temelli Sanat Uygulamalarında Bir Aktör Olarak İzleyici”* başlıklı tezin oluşturulmasına katkı sağlayan, kaynakçada belirtilen tüm kaynakların yazarlarına teşekkürü borç bilirim.

Aylin ÖZKAN NEĞİŞ

Konya/ 2022

	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü	
---	---	---

### ÖZET

<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Aylin ÖZKAN NEĞİŞ		
	Numarası	17811901008		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SUSUZ		
Tezin Adı	Performans Temelli Sanat Uygulamalarında Bir Aktör Olarak İzleyici			

Sanat, başlangıcından günümüze kadar ki zaman diliminde biçim ve içerik konseptinde değişik formları bize sunmuştur. Bu değişimin gerekçelerini sorgulamak, sanatın anlamsal potansiyeline yönelik yorum ya da değerlendirme yapabilmemiz açısından gerekli olduğu söylenebilir.

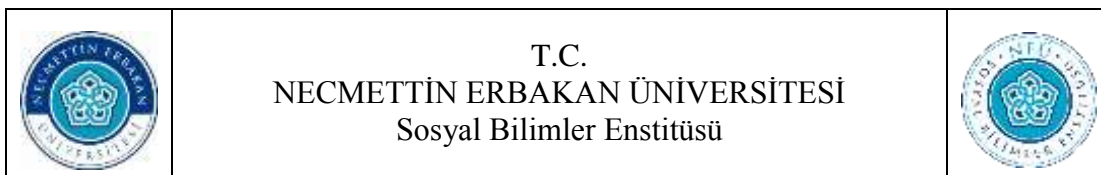
*‘Performans Temelli Sanat Uygulamalarında Bir Aktör Olarak İzleyici’* başlıklı bu çalışmada, sanatın geçirdiği dönüşümün merkezinde yer alan *‘izleyici’* etkenine değinilmiştir. Özellikle 20. yüzyılın başında ortaya çıkan sanatta öncü hareketler, sonraki dönemlerdeki sanat hareketlerini beslemiştir. Bir bakıma bu sanat hareketlerinin temelini oluşturan bileşenlerden etkilenerek yeni sanatsal formların üretildiği 1960 sonrası sanat hareketleri, bu çalışmanın görevdesini oluşturur.

Bu çalışmada, *‘izleyici’* bileşeninin performans temelli sanat uygulamalarındaki varlığı incelenmiştir. Sanatın gelişim sürecine bakıldığında, izleyicinin sanat eseri ile olan etkileşiminde değişimler görülür. Bu değişimlerin temelinde sanatın değişen ve dönüşen yapısı yer alır. *‘İzleyici’*nin, eserin oluşum sürecindeki *durağan* yapısının *hareketli konuma* geçtiği performatif sanat pratikleri, bu çalışmada ele alınan eserler üzerinden değerlendirilmiştir. performans temelli sanat uygulamalarında izleyicinin varlığına yönelik ilk örnekler arasında, Marcel Duchamp’ın çalışmalarını sayabiliriz. 1960 sonrası ortaya çıkan sanat hareketlerinde de yoğun olarak izleyicinin sanat eserinin oluşum sürecine katkı sağladığı görülür.

Çalışmada ele alınan PERFORMANS temelli sanat uygulamalarında *‘izleyici’*, eserlerin ortaya çıkartılmasında merkezi bir rol üstlenir. Sanatçı eserini tasarlar ve tasarladığı eserin biçimlendirilmesinde izleyiciyi sürece dâhil eder. Ortaya çıkan sanat pratiğinde doğaçlamaya yönelik dokular ön plandadır. Her ne kadar eseri kurgulayan sanatçı olsa da, eseri biçimlendiren izleyicidir.

*‘Sanatçı, nesne, mekân, süreç ve izleyici’* etkileşimi, 1960 sonrası ortaya çıkan sanat hareketlerinin oluşum sürecine etki eder. Bu kavramlar arasında yer alan *‘izleyici’*nin performans temelli sanat uygulamalarındaki varlığına yönelik incelemeler, *‘Araştırmanın Sınırlılıkları’* bölümünde belirtilen sanatçıların eserleri üzerinden yapılmıştır. Yapılan incelemelerde, izleyici eser etkileşiminin kavramsal boyutlarına değinilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Sanat Hareketleri, Performans Sanatı, İzleyici



### ABSTRACT

<b>Author's</b>	Name and Surname	Aylin ÖZKAN NEĞİŞ		
	Student Number	17811901008		
	Department	Painting		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SUSUZ		
	Title of the Thesis/Dissertation	The Audience as Actor in Performance Based Art Practices		

Art has presented us with different forms in the concept of form and content in the time period from its beginning to the present. It can be said that it is necessary to question the reasons for this change so that we can interpret or evaluate the semantic potential of art.

'The Audience as Actor in Performance-Based Art Practices' in this research titled, the 'audience' factor, which is at the center of the transformation of art, is addressed. Especially the pioneering movements in art that emerged at the beginning of the 20th century fed the art movements of the later periods. In a way, the art movements after 1960, in which new artistic forms were produced by being influenced by the components that form the basis of these art movements, form the body of this work.

In this research, the presence of the 'audience' component in performance-based art practices was examined. When we look at the development process of art, changes are seen in the interaction of the audience with the artwork. The basis of these changes is the changing and transforming structure of art. Performative art practices, in which the static structure of the 'spectator' is animated during the formation process of the work, has been evaluated through the works discussed in this research. Among the first examples of the presence of the audience in performance-based art practices, we can count the works of Marcel Duchamp. In the art movements that emerged after 1960, it is seen that the audience contributes to the formation process of the artwork.

In the performance-based art practices discussed in the study, the 'audience' plays a central role in the creation of the works. The artist designs his work and includes the viewer in the process of shaping the work he designed. Improvised textures are at the forefront in the developing art practice. Although it is the artist who creates the work, it is the viewer who shapes the work.

The interaction of 'artist, object, place, process and audience' affects the formation process of art movements that emerged after 1960. Researches on the existence of the 'audience', which is among these concepts, in performance-based art practices were made on the works of the artists mentioned in the "Limitations of the Research" section. In the reviews, the conceptual dimensions of the audience-business interaction were mentioned.

**Anahtar Kelimeler:** Art, Art Movements, Performance Art, Audience.

## İÇİNDEKİLER

<b>BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....</b>	<b>i</b>
<b>ÖNSÖZ (TEŞEKKÜR).....</b>	<b>ii</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>iii</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>iv</b>
<b>İÇİNDEKİLER.....</b>	<b>v</b>

## BİRİNCİ BÖLÜM

<b>1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
1.1 Araştırmanın Problemi .....	2
1.2. Araştırmanın Amacı .....	3
1.3. Araştırmanın Önemi .....	3
1.4. Varsayımlar (Sayıtlar) .....	4
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları .....	4
1.6. Araştırmanın Yöntemi .....	5

## İKİNCİ BÖLÜM

<b>2. SANAT KAVRAMI.....</b>	<b>6</b>
2.1. Sanatın Değişen Yapısı .....	8
2.2. Dadaizm .....	14
2.3. Performans Sanatı .....	20
2.4. Performans Sanatının Bileşenleri.....	25

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUM

### 3. PERFORMANS TEMELLİ SANAT UYGULAMALARINDA BİR AKTÖR OLARAK İZLEYİCİ

3. Performans Temelli Sanat Uygulamalarında Bir Aktör Olarak İzleyici .....	43
3.1. Marcel Duchamp'ın “1200 Sacks of Coal”, (1938) adlı eserinin incelenmesi.....	44
3.2. Joseph Beuys'un “7000 Oaks” (1982) adlı eserinin incelenmesi.....	52

3.3. Ann Hamilton'un "The Event of a Thread" (2012) adlı eserinin incelenmesi.....	58
3.4. Refik Anadol'un "Alkazarın Rüyası" (2022) adlı eserinin incelenmesi.....	68
<b>SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....</b>	<b>76</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>81</b>
<b>İNTERNET KAYNAKÇASI .....</b>	<b>84</b>
<b>GÖRSEL KAYNAKÇA .....</b>	<b>84</b>
<b>TABLolar .....</b>	<b>86</b>



## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. GİRİŞ

Sanat tarihine bakıldığında, birbirinden farklı sanat eserleri karşımıza çıkmaktadır. Bu sanat eserleri biçim, form, mekân olarak birçok farklı değişkenlikler ile oluşum sağlamıştır. Bakıldığında milattan önceki sanat eserleri olarak değerlendirilebilecek biçimsel formlar taşların üzerine mağara duvarlarına işlenmiştir. Günümüz sürecinde, sanatın ve sanat eserinin hem anlamsal hem de biçimselliğinde değişimler meydana gelmiştir. Bu değişimlerin kronolojik olarak ifade edilmesi, 1950 sonrası sanat hareketlerinin algılanması açısından önemlidir. Bu bağlamda, araştırmanın amacı olan performansa dayalı sanat eserlerinde izleyicinin sanat eseri ile olan bütünleşmesinin sosyokültürel bileşenlerinin ortaya çıkartılması gerekmektedir.

Kronolojik olarak incelendiğinde performans temelli eserlerin ilk örnekleri Dadaizm bağlamında üretilen sanatsal formlarda görülür. Hugo Ball, Cabaret Voltaire'deki (Voltaire Kabaresi) performansları ortaya koyarken bir kabare gösterisini farklı bir yorumlama ile gerçekleştirmeyi hedeflemiştir. Soyut Dışavurumcu sanatçı Jackson Pollock'un eserlerini üretirken ortaya koyduğu performansa dayalı süreç ise, Performans Sanatı açısından önemlidir.

Performans Sanatı ile gerçekleştirilmiş uygulamalara bakıldığında, izleyicinin sanat eseri ile olan etkisiz konumu performans temelli sanat uygulamalarında sanat nesnesinin içinde etkin bir konuma gelmiştir. Bu bakımdan izleyicinin sanattaki etkinliğini ortaya çıkarmak ve bu etkinliğin performans temelli sanat uygulamalarındaki varlığına yönelik değerlendirme yapmak Çağdaş Sanatın; *sanat*, *sanatçı*, *sanat eseri* ve *izleyici* kavramlarındaki etkileşimi ortaya çıkarması açısından önemlidir. Bu noktada izleyici faktörünün sanatın başlangıcından günümüze kadar ki gelişim sürecinde sanat eserini izleyen konumdan, sanat eserinin var olmasına katkı sağlayan bir noktaya ulaştığı söylenebilir. Bir bakıma izleyici o eserin oluşum sürecinin merkezinde konumlanmıştır.

Bu araştırmada, izleyicinin performans temelli sanat uygulamalarındaki varlığına dair değerlendirmeler yapılmıştır. Bu bağlamda, araştırılan tezin birinci bölümünde, araştırmanın problemi, amacı, önemi, varsayımları, sınırlılıkları ve yöntemi ele alınmıştır. İkinci bölümünde, ilk çağdan 20. yüzyıla kadar devam eden sanatın; sanat akımları ve kavramlarına değinilmiştir. Sanatın bileşenleri olan sanatçı, mekân, nesne ve izleyici kavramları eserleri ile incelenmiştir. Araştırmanın nc bölümünde çalışmanın amacına yönelik, izleyici faktörünün performans temelli sanat uygulamalarındaki konumuna değinilmiştir. Bu konum, izleyicinin sanat eseri karşısındaki izleyen konumdan, sanat eserinin oluşum sürecine etki/katkı sağlayan bir aşamaya geçtiği çalışmaları karşımıza çıkartır. Bu bağlamda izleyicinin performans temelli sanat uygulamalarında bir aktör olma potansiyeline yönelik değerlendirmeler, ‘sınırlılıklar’ bölümünde belirtilen eserler üzerinden incelenmiştir.

### **1. 1 Araştırmanın Problemi**

*‘Performans Temelli Sanat Uygulamalarında Bir Aktör Olarak İzleyici’* isimli bu araştırmanın konusu; 1950 sonrası sanat anlayışlarının birçoğunda etkisini göstermiş olan Performans Sanatının oluşum sürecinde ‘izleyici’ faktörünün ortaya konulmasıdır. Performans Sanatı, 1950 sonrasında ortaya çıkan birçok sanat anlayışında var olmuştur. Bu sanat hareketinin oluşum sürecinde sosyokültürel olaylar önemli rol oynar. Birçok sanat anlayışıyla etkileşime girerek hayat bulur. Performans Sanatı sadece sanatçının bedeni ile icra edilen bir sanatın ifade biçimini değildir. Aksine süreç izleyicinin de bedenini dâhil etmesine olanak tanır. Performans temelli birçok sanat uygulamasında izleyici eserin merkezinde konumlandırılmıştır. Bu alışmada Performans Sanatının oluşum sürecine etki eden bileşenlerin araştırılarak ortaya çıkartılması gerekmektedir. Özellikle bu bileşenler arasında yer alan izleyicinin, eserin oluşum sürecindeki varlığı araştırılarak ortaya konulmalıdır.

Aktör kavramının sözlük anlamına bakacak olursak;

*“1. (isim: sinema, tiyatro) Erkek oyuncu:*

2. (isim: mecaz) *Herhangi bir olayda etkisi veya katkısı olan kimse*". (TDK Sözlüğü <http://sozluk.gov.tr/>)

Araştırmanın başlığında yer alan "Aktör" kavramı, TDK sözlüğünün "*herhangi bir olayda etkisi veya katkısı olan kimse*" anlamı ile ele alınmıştır. İncelenen performans temelli sanat uygulamalarında 'izleyici' faktörü bu bakış açısı ile ele alınmıştır. Araştırmanın problem cümlesi, '*Performans Temelli Sanat Uygulamalarında Bir Aktör Olarak İzleyici*' dir.

## 1. 2 Araştırmanın Amacı

İzleyicinin performans temelli sanat uygulamaların içerisinde sanat nesnesi olma potansiyelinin incelenmesi gerekmektedir. Performans Sanatı çerçevesinde ele alınan konular sanatçı, mekân, nesne ve izleyici gibi kavramlar bağlamında değerlendirilmiştir. Dolayısıyla izleyicinin Performans Sanatı ile olan bu etkileşiminin detaylı bir şekilde araştırılması gerekmektedir. '*Performans Temelli Sanat Uygulamalarında Bir Aktör Olarak İzleyici*' isimli bu araştırmada izleyicinin performans temelli sanat uygulamalarındaki yeri, önemi ve bu etkileşimin gerçekleşmesine zemin hazırlayan sosyokültürel motivasyonların incelenmesi amaçlanmıştır.

## 1. 3 Araştırmanın Önemi

Birçok literatürde bahsedilen Performans Sanatının geniş bir kapsam alanı bulunmaktadır. 1960 sonrası sanat hareketlerini de içine alan performansın dahil olduğu sanat uygulamaları bu kavramın kapsam alanını genişletir. Özellikle bu bağlamda yapılan literatür taramasında performansa dayalı sanat uygulamalarında izleyici faktörünü ön plana alan bilimsel çalışmalara rastlanmıştır. Bu bağlamda, Çağdaş Sanatın bünyesinde yer alan sanat hareketleri performans temelli çok sayıda eser ortaya koymuştur. Ortaya çıkan eserlerin bir bölümü sanatçı odaklı bir bölümü nesne odaklı ve bir bölümü izleyici odaklıdır. Bu araştırmayı önemli kılan nokta performans temelli sanat uygulamalarında izleyiciyi ön plan çıkaran, eserin oluşum sürecinde izleyicinin aktör konumunda olduğu, eserlerin incelenmesi açısından bu

çalışma önemli görülmektedir. Sanatın değişen ve dönüşen yapısı bu yapı içerisinde, sanatçı ve izleyicinin değişen rolleri bu değişimin altında yatan sosyokültürel olguların ortaya çıkartılması, bu sanat uygulamalarının algılanabilmesi açısından önemlidir.

#### **1. 4 Varsayımlar (Sayıtlar)**

- Performans temelli sanat uygulamalarının oluşum sürecine etki eden sosyo-kültürel olayların var olduğu varsayılmıştır.
- İzleyici performans temelli sanat oluşumlarında bir aktör olma potansiyeline sahip olduğu varsayılmıştır.
- 1950 sonrası birçok sanat hareketinde performans temelli sanat uygulamalarının var olduğu varsayılmıştır.

#### **1. 5 Araştırmanın Sınırlılıkları**

Performans Sanatının, 1950 sonrası ortaya çıkan Happening, Fluxus, Süreç Sanatı, Arazi Sanatı, Enstalasyon vb. sanat hareketleri bağlamında performans temelli sanat uygulamalarında yoğun olarak görülmüştür. Bu sanat hareketlerinin bazılarında ortaya çıkan sanat uygulamalarında izleyici faktörü sanat eserinin biçimlendiren sanatçı konumundadır. Her ne kadar bu çalışmada 1950 sonrası sanat hareketlerinde izleyicinin, eserin oluşum sürecine olan etkisi ele alınıyor olsa da bu sürecin başlangıcında Dadaizm'in etkisi göz ardı edilmemelidir. Bu bağlamda sanatta izleyici faktörünün bir aktör olma potansiyelini ortaya koyan performans temelli sanat uygulamaları arasından seçilerek incelen eserler tablo 1' de belirtilmiştir. Bu tabloda belirtilen eserler araştırmanın sınırlılıklarını oluşturur.

İNCELENEN ESERLER				
	Sanatçı	Eser Bilgileri	Yapım Yılı	Yer
1	Marcel Duchamp	“1200 Sacks of Coal” (1200 Kömür Çuvalı)	1938	Paris (Fransa)
2	Joseph Beuys	“7000 Oaks” (7000 Meşe)	1982	Kassel (Almanya)
3	Ann Hamilton	“The Event of a Thread” (Bir İplik Olayı)	2012	New York (ABD)
4	Refik Anadol	“Alkazarın Rüyası”	2021	İstanbul (Türkiye)

**Tablo 1:** İncelenen Eserler

### 1. 6 Araştırmanın Yöntemi

Araştırma kapsamında öncelikle yazılı ve görsel kaynaklara ulaşılmıştır. Araştırma bağlamında kaynakların elde edilme sürecinde tarama yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemle ulusal ve uluslararası dergilerde yayımlanan makaleler, kitaplar, bildiriler ve internet kaynaklarından ulaşılan bilgilerden araştırmanın teorik bölümü oluşturulmuştur.

*‘Performans Temelli Sanat Uygulamalarında Bir Aktör Olarak İzleyici’* isimli bu çalışmada, izleyici-eser etkileşiminin sosyokültürel bileşenlerinin ortaya konulması sürecinde, ele alınan eserler sanat eleştirisi yöntemi kullanılarak çözümlenmiştir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. SANAT KAVRAMI

‘Sanat’ kavramı günümüze gelene kadar birçok farklı şekilde, bu alanda çalışmalar yapan düşünürler tarafından tanımlanmaya çalışılmıştır. Read’e göre, sanat denildiğinde ilk akla gelen sözcükler ‘plastik’ ve ‘görsel’ sanatlardır. Basit bir tanım yapmak gerekirse; ‘hoşa gitmek isteği’ de denilebilir. Sanat; biçimlerde duygumuzu okşar ve güzellik duygumuzu, okşayan duyularımız arasındaki biçim bağlantılarının uyum ve ahengidir. Sanatta; güzellik duygusu, renkler, sesler, algıların hoşa giden biçimlerinin kalıplara dökülmesi halidir. Sanatın amacı duygumuzu başkalarına ulaştırmaktır (Read, 2017, s. 13-18 arası). Bu doğrultuda sanatçı eseri için önce dış faktörleri inceler ve iç dünyasında bunları bütünleştirerek bir oluşum sağlar. Sanatı sadece güzel sanatlar formunda tanımladığımızda ise; tarihe bakıldığında, sanat aynı zamanda bir güçtür. Hayal gücüyle ve üretimle yapılmıştır. Bu gücün sadece iyilik ve doğruluk için değil, kötülük için de kullanılabileceği unutulmamalıdır. Eski dönemlerdeki algı ile yeni dönemdeki algının aynı olması beklenemez. Sanat her ne olursa olsun, politiktir. İstenen şey, sanatın içinde var olduğu ve mücadele ettiği biçimsel ve kültürel sınırların analizidir (Kwon, 2002, s. 14). Her dönemin kendine özgü dinamikleri vardır. Know’unda ifade ettiği gibi bu sürecin merkezinde kültürel değerler yer alır. Sanatçının eserini oluştururken beslendiği alan eserin potansiyeline etki eder. Her dönemde sanatın değişen biçimsellikleri göz önünde bulundurulduğunda sanatçıyı etkileyen farklı sosyokültürel olayların var olduğu düşünülmelidir.

Sanat, başlangıcından günümüze kadar ki süreçte ‘*sanat*’ ve ‘*zanaat*’ kavramlarının etkileşimi üzerine konumlandırılmaya çalışılmıştır. Bu iki kavramı açıklamak sanatın potansiyeline yönelik değerlendirmelerin yapılmasını sağlayacaktır. ‘*Sanat*’ ve ‘*zanaat*’ kavramı Antik Yunan döneminde tartışılmaya başlanmış ve günümüze kadar ‘*sanat*’ ve ‘*zanaat*’ kavramları arasındaki ilişkisel süreç sürekli değişkenlik göstermiştir. Bu bağlamda, önce ‘*sanat*’ ve ‘*zanaat*’ kavramlarının aralarındaki etkileşime değinmek önemlidir.

*XVIII. yüzyıldan önce “sanatçı” ve “zanaatkâr” terimleri birbirinin yerine kullanılıyordu; “sanatçı” kelimesi yalnızca ressamlar ve besteciler için değil aynı zamanda ayakkabıcılar, at arabası tekerleği yapımçıları, simyacılar ve liberal sanatlar öğrencileri içinde kullanılıyordu. Kelimenin bugünkü tanımıyla sanatçılarda zanaatçılar da yoktu, bir sanat/zanaata göre şiir ya da resimle, saat ya da ayakkabı üreticisi olan sanatçı veya zanaatçı vardı. XVIII. yy. sonundaysa bu düşünce değişerek birbirinin zıttı haline geldi (Shiner, 2017, s. 24).*

Shiner’ın ifade ettiği gibi sanat ve zanaat kavramlarının tarihsel süreçte birbirleriyle etkileşim içerisinde oldukları ve birbirinden ayrı bir noktada yer aldıkları süreçler olmuştur. Fakat sanatın başlangıcından günümüze kadar birçok akım ve sanat hareketinin ortaya çıkarttığı değişik sanat bağlamında üretilen biçimsellikler ortaya çıkmıştır. Bu biçimselliklerin sanat ve zanaat kavramları bağlamında değerlendirilme süreci farklı açılardan ele alınmalıdır. Rönesans döneminin sonlarında sanat ve zanaat kavramı tartışılmaya başlanır. 20. yüzyılın başlarına kadar bu iki kavram birbirinden ayrılmıştır. Özellikle 20. yüzyılın başlarında sanatta avangart hareketler olarak bilinen nesne merkezli sanat oluşumları, zanaat kavramını sanat kavramına yaklaştırmıştır. Özellikle 1960 sonrası sanat hareketlerinin yapılarına bakıldığında ustalığı gerektiren, el becerisini ortaya çıkartan sanatsal formlar karşımıza çıkar. Özellikle Minimalizm, Arazi Sanatı, Arte Povera, Enstalasyon vb. sanat hareketlerinde olduğu gibi.

Bu araştırmanın ‘*Sanatın Değişen Yapısı*’ başlığı altında, 20. yüzyıla kadar olan sanatın gelişim sürecine değinilmiştir. ‘*Dadaizm*’ başlığından sonra ise, 20. yüzyıl sonrası sanatta yaşanan süreçlere değinilmiştir.

## 2.1.Sanatın Değişen Yapısı

Sanat tarihi kaynaklarına bakıldığında, birbirinden farklı sanat eserleri dikkat çeker. Bu sanat eserlerinin biçimsel formları birçok farklı değişkenler bağlamında oluşmuştur. Milattan önceki süreçlere dayanan biçimsel formlar bazen taşların üzerine bazen de mağara duvarlarına işlenmiştir. Günümüze kadar ki sürece bakıldığında, sanatın ve sanat eserinin hem anlamsal potansiyelinde hem de biçimselliğinde değişimler meydana gelmiştir. Bu değişimlerin kronolojik olarak ifade edilmesi, 1950 sonrası sanat hareketlerinin algılanması açısından önemlidir. Bu bağlamda, araştırmanın amacı olan performansa dayalı sanat eserlerinde izleyicinin sanat eseri ile olan bütünleşmesinin sosyokültürel bileşenlerinin ortaya çıkartılması gerekmektedir.

Mağara resimlerinde ve daha sonraki yıllarda birbirini takip edecek olan Modern Sanat resimlerinde de ressam çoğunlukla iyi niyet üzerinden değil, yapılan işler doğrultusunda arzu, öfke, korku, acıma ve özlem üzerine kurulu eserler ortaya koyar. Resim hakkında modern yanılısama, ressamın yaratıcı olduğudur. Ressam gördüklerinin ve hissettiklerinin alıcısıdır. Yaratma gibi görünen şey ise aldıklarına biçim verme fiilidir (Berger, 2018, s. 34). Eski Mısır Sanatında da mağara resimlerinde olduğu gibi duvarlara işlenmiş kutsal, siyasi, gündelik hayat vb. anlatmaya çalışılmış olan freskler bulunmaktadır.

Mısır Sanatında yapılmış olan fresklerde şematik betimlemeler hâkimdir. Bu betimlemeler kendi hanedanlığında yaşamış olan hükümdarların hayatlarını temsil edecek şekilde düzenlenerek uygulanmıştır (Farthing, 2014, s. 28-30 arası). Yunan Sanatına geldiğimizde ise; resim ve heykel sanatına ağırlık verildiği gözlenebilir. Yunan Sanatında ideal güzellik, kahramanlık, mitoloji vb. konular oldukça yaygındır. Yapılan çalışmalarda işlenmiş olan tanrılar, kahramanlar insan gözüne en güzel ve kusursuz şekillerde tasvir edilmişlerdir.

En eski kuramlardan olan mimesis (taklit) sanat kuramı Antik Yunan düşünürü Platon tarafından geliştirilmiştir. Mimesis, yalnızca sanatı belirleyen bir unsur değildir, aynı zamanda Yunan kültürünün temelini oluşturmakta ve belirlemektedir. *“Platon’a göre sanat, eğer insanı idealar dünyasından*

*uzaklaştırıyorsa iyi sanat değildir, hatta sanat değildir ve böyle sanat yapanlar sanatçı sayılmazlar hatta aforoz edilmelidirler”* (Erinç, 2013, s. 17-18 arası).

Bu kuram bağlamında sanatçıların doğanın potansiyelini birebir yansıtma taklit dediğimiz kavramı karşımıza çıkartır. Sanatçının biçim ve formları oluştururken düşünce gücünü etkin olarak kullanması ortaya çıkaracağı sanat eserini özgün bir noktaya ulaştırır. Sanatçıyı diğer insanlardan farklı kılan hayal gücüdür. Hayal gücünde oluşturduğu imgeler yaratıcı bir tasarımla yüzeyle hayat bulur bir bakıma doğanın taklidinden uzaklaşılır. Bu durum ortaya çıkan esere özgünlük biriciklik gibi değer kazandırır.

Michelet göre; Rönesans’ı, “*sanatla kavrayışın birleşmesi, güzel ve gerçeğin evlenmesi ve ruhun sağlam inançları*” (Michelet, 1998, s. 77) olarak ifade eder. Rönesans ‘*yeniden doğuş*’ anlamına gelmektedir. Michelet ise kendi yaptığı Rönesans tanımlamasında; ‘*sanat kavrayışın birleşmesidir*’ der. Bu kısımda Rönesans döneminde yapılan eserlerin; sanat, bilim ve aklın birleşimiyle bir oluşum sunduğuna dikkat çekmiştir. Rönesans; akımlar içerisinde bilim ve sanatın iç içe ilerlediği bir dönemdir. Michelet’in; ‘*güzel ve gerçeğin evlenmesi*’ ile devam eden sözünde Antik Çağ ve Hristiyanlığın birleşimine değinmiştir. ‘*Ruhun sağlam inançları*’ cümlesinde ise; Rönesans Sanatının her şeyden önce bir inanış olduğu, ideal olan, sanat aracılığıyla, dini yönelimleri arttırmak olmuştur (Johnson, 2005, s. 25). Rönesans akımının yön verdiği birçok alan görülür. Bu alanlardan en önemlilerinden biri perspektif kurallarının uygulamasıdır. Perspektif, Rönesans döneminde kendini gösteren bir faktör olsa da gelecek olan akımlara da etkisini göstermiş bir çizim tekniği olmuştur. Mekânın duygusunu aktarırken, bir o kadar da gerçeklik algısını da aktarmıştır.

Rönesans resim sanatında, konuların gerçek yaşamın temsilinden ziyade sanatçının idealar dünyasındaki yansıması olduğu söylenebilir. Bu bağlamda değerlendirecek olursak, Rönesans dönemi resimlerinde kullanılan kadın imgelerinin gerçeklikle olan bağlarının doğruluğu tartışılan bir konudur. Bu bağlamda, Rönesans resimlerinin içinde yaşanan toplumun kültürel yapısına yönelik farklı bakış açıları geliştirmemize katkı sağlar (Johnson, 2005, s. 90). Rönesans döneminde yaşayan büyük ustaların yapıtları hayranlık uyandırmıştır. Michelangelo’yu kendilerine örnek

alan ressamın onun öğrettiklerini öğrenmek için sıkı bir şekilde çalışarak, onun tarzını ellerinden geldiğince taklit etmeye uğraşmışlardır. Bu genç ressamın, moda olduğu için Michelangelo'nun tarzını sadece taklit ettiklerini ve yanlış yolda olduklarını sanat eleştirmenleri görmüştür. Bu yolda ilerleyen sanatçıları da Manierizm akımına dahil etmişlerdir (Gombrich, 2007, s. 361). Michelangelo'nun son dönem çalışmalarına bakıldığında Rönesans'tan sonra Manierizm, Barok özelliklerini taşıdığı söylenebilir. Rönesans'ı ideal olanın yansıması olduğu düşünüldüğünde o dönemde toplumun yapısından ziyade sanatçının düşünceleriyle biçimlenen eserler ortaya çıkmıştır. Michelangelo'nun son dönem çalışmalarında ideal insan anatomisi formunu deforme etmesi ve renk kullanımındaki değişimler Manierizm akımına esin kaynağı olmuştur.

Manierizm akımı, Rönesans sonrası ortaya çıkan bir ifade biçimidir. Özellikle bu akım, sanatçıların yaptıkları çalışmalara bakıldığında kullanılan renklerin Rönesans dönemi renklerinden farklı (soğuk renkler) olması, konu bağlamında halktan insanların esere dâhil edilmesi, figürlerin anatomilerindeki deformasyonlar ve sosyokültürel yapı içerisindeki toplum bireylerinin birbirinden farklı portreleri, bu akımı farklı bir konuma yerleştirmiştir. Bu bakış açısı Manierizm'in Rönesans resim sanatının ideal kavramına yönelik eleştirel bakış açısı ortaya koyduğu söylenebilir.

Barok dönemine gelindiğinde; üslup, teknik ve kompozisyonlar birçok yönden farklılık gösterir. Çizgisel görüş, bir biçimi diğer biçimden kesin olarak ayırırken gölgesel görüş, nesnelerin sınırlarını kaldırıp onlara özgür, adeta uçuyormuş gibi bir izlenim kazandırır. 17. yüzyılda figürler, resmin alanına sıralar halinde düzenlenip diyagonal şekilde veya nişler içine yerleştirilmiştir. Barok üslubunda derinlik farklı açılardan görünüş ile ilişkilidir. Böylece tek bir yön yerine daha geniş bir görme çemberi kazanılır. Eserin bir tarafında ışık veya renk diğer unsurlardan daha ağır basar. Rönesans'ın aksine figürler, tek başına kendini göstermez, bir kitle içerisinde diğer biçimlerle bütünleşmiştir. Gerçek hayatta gözümüz sahneleri, her şeyi görebilecek şekilde algılamaz. Barok üslupda da bu böyle olmuştur. Belirsizlik hem daha gerçek bir görünüm olmuş hem de resimlerde bir çekicilik kaynağı yaratmıştır. Her an başka bir biçime dönüşen gizemli güzellik

çokça tercih edilmiştir (Wölfflin, 2015, s. 23). Barok akımı Rönesans'tan farklı olarak resim sanatına değişik özellikler katmıştır. Renk kullanımındaki benzerliklerin yanında figürler arasındaki hareketlilik ve dinamizm üst seviyededir. Barok Sanatının en önemli özelliği renk kullanımudur. Bu eserlerde özellikle figürlerin yüzlerindeki yoğun duygu aktarımı Rönesans resmindeki duygunun ötesindedir. Eserdeki figürler arasındaki iletişim güçlüdür. Güçlü anatomik yapılar Barok Sanatının önemli değerleri arasında gösterilir.

Sanatçılar 18.yüzyıldan itibaren hem biçimsel hem de düşünsel açıdan yeni bir aşamaya geçmişlerdir. Rönesans'ın son dönemlerindeki sanatçıların bakış açısı sonrasındaki süreçte ortaya çıkacak Modern Sanat akımlarını beslemiştir. Özgür düşünce ortamı özgün sanat eserlerinin üretim sürecine katkı sağlamıştır. Bu bağlamda üzerinde düşünmemiz gereken en önemli dönem Aydınlanma Çağıdır. Bu çağ akli merkeze alan bilimi ön plana çıkartan farklı bakış açılarını ortaya koyan toplumların yaşam biçimini dizayn eden önemli bir dönemi işaret eder. Her ne kadar Aydınlanma Çağı o dönemdeki sosyokültürel yapıyı yeniden kurgulama alanı açsa da sadece yönetim bağlamında değil sanat alanının Dada adından söz ettirmiştir. Aydınlanma Çağıyla birlikte sanatçılar, daha özgür düşünebilme farklı yapıların etkisinden kurtularak duygu ve düşünceleri bağlamında eserler üretmelerine zemin hazırlamıştır. Özellikle Aydınlanma Çağının ortaya çıkarttığı Fransız ihtilali Romantizm Sanat akımının ortaya çıkışında önemli bir noktadadır. Romantizm akımının özü sanatçıların sosyokültürel yapıdan beslenerek oluşturdukları kompozisyonları yoğun duygu ve düşünceyle yüzeye aktarmalarıdır. Burada özellikle içinde yaşanan dönemin kaos ortamını ve benzeri sanatçıları etkileyen olayları bir kurgu içerisinde eserlere yansıtılması sanata yeni bir kapı aralamıştır. Birçok kaynakta da ifade edildiği üzere Modern Sanatın başlangıcı, Romantizm akımının potansiyeli üzerinden değerlendirilmiştir. Romantizmle başlayan Modern Sanatın var oluş süreci sonraki dönemlerde ortaya çıkan sanat akımları ile güçlü bir yapıya bürünmüştür. Romantizm akımı Rönesans ve sonrasında ortaya çıkan Barok, Rokoko gibi sanat akımlarında var olan estetik algıyı farklı bir boyuta taşımıştır. Artık sanatçıların gerçekte var olmadığı halde idealar dünyasında biçimlendirilen formların sunulmasının ötesinde, gerçekte var olan/yaşanan olayları toplum üzerinde bıraktığı

etkilerin sanatçının duygu ve düşüncesiyle estetik bağlamda yansıtılması olarak karşımıza çıkar.

19. yüzyıl Realizm akımı, Batıda güçlü bir bağlamda sanatçıların eserleriyle var olmuştur. Realist çalışmalara bakıldığında kullanılan renkler, imgeler gerçeklik bağlamında yansıtılır. Sanatçı ele aldığı konuyu eserine yansıtırken toplumsal gerçekçilik açısından sürece yaklaşır. Toplumun alt tabakasındaki işçi sınıfını, ekonomik anlamda sıkıntı yaşayan bireylerin yaşamlarını, vb. toplumun sosyokültürel yapısında farklı sıkıntılar içerisinde olan insanların, ressamlar tarafından yoğun duygu aktarımı ile eserlerine yansıtmışlardır. Bu dönemde elit tabakanın sanatın içindeki güçlü konumu realist bağlamda üretilen eserlerin eleştirel bağlamda değerlendirilmesine neden olmuştur. Çünkü sanat eserlerinde toplumun alt tabakasından insanların imgesel bağlamda eserlere yansıtılması Modern Sanatın o döneme kadar ki süreçte alışkın olduğu bir durum değildir ve içinde yaşanılan dönemin sanat anlayışındaki estetik değerler, sanatçıların seçtikleri konuların potansiyeline göre farklı bir bağlamı ortaya çıkartmıştır. Estetik olgusu antik yunan döneminde beğeni kavramı ile felsefeciler tarafından farklı bakış açılarıyla konumlandırılmaya çalışılmıştır. Her ne kadar farklı bakış açıları gibi bir bağlam söz konusu olsa da çoğu felsefeci için sanat bağlamında beğeni kavramının oluşabilmesinde sanatçının yaratıcı potansiyeli ve hayal gücü ön plandadır. Realizm de eseri güçlü kılan, doğa temsiline ötesinde doğada var olan yaşam döngüsünün sanatçıların yoğun duygu aktarımı ile imgeleştirilmesini ortaya çıkartmıştır. Bu noktada realist bağlamda üretilen eserlerdeki beğeni/estetik kavramları, sosyokültürel yapının sanatçı üzerinde bıraktığı etkilerin tuvale yansması bağlamında değerlendirilmesi gerekir.

Empresyonizm akımının ortaya çıkması ile Realizm'in etkileri azalmıştır. Realist çalışmaların toplumsal gerçekçi bakış açısı Empresyonist sanatçılar tarafından terk edilmiştir. Özellikle doğanın potansiyelini ortaya çıkaran Empresyonistler gözlem gücüne dayanan eserler üretmişlerdir. Çoğu Empresyonist sanatçı açık hava, dış mekân çalışmalarına odaklanmıştır. Gündelik yaşamda doğal ışığın, doğadaki yansımaya yönelik eserler ortaya koyan sanatçılar, yoğun renk kullanımı ve sıcak renklerin birbiriyle olan bütünleşmesini ön plana çıkarmışlardır.

Bu çalışmalarda yoğun boya kullanımı ve fırça darbeleri sanatçıların üslupları ile farklı bir değer kazanmıştır. Empresyonist sanatçılar sanatın o zamana kadar ki sosyokültürel yapının ortaya çıkarttığı süreçlerden beslenen bir anlayışla üretilmesine ve eleştirilmesine yönelik eserlerle var olmuşlardır. Bir bakıma Empresyonist dönemde üretilen doğa merkezli eserlerin izleyicide bıraktığı duygusal potansiyel toplumsal gerçekçilikten uzaklaşmıştır. Bu nedenle Empresyonist sanatçılar ilk ortaya çıktıkları dönemlerde toplum tarafından yeterince değer görmemişlerdir. Çünkü ortaya koydukları sanat anlayışı alışılmışın dışında hem biçimsel hem de içerik bağlamında o dönemin sanat alımlayıcıları olan izleyicilerin, sanata yönelik potansiyellerine hitap etmemiştir. Modern Sanatın en önemli özelliği olan sanatçıların üretecekleri biçimsel formların ya da sanatçıların üretecekleri kompozisyonların tamamen izleyici odaklı değil sanatçı odaklı anlayışı bu sanat akımının toplum tarafından kabul görmesini zorlaştırmıştır. Tıpkı Van Gogh'un eserlerinin uzun dönem boyunca sanat izleyicileri tarafından istenilen değeri görmemesi gibi.

20.yüzyıl başından itibaren Empresyonizm'in yoğun duygu potansiyelini ikinci plana atması Ekspresyonizm akımının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. 20. yüzyıl özellikle Batı toplumlarının sosyokültürel yaşamlarında farklı birçok toplumsal değişkenleri ortaya çıkarmıştır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte ortaya çıkan ortam birçok insanın yaşamını etkilemiştir. Ekspresyonizm'in özünde sanatçıların yaşadıkları bilinçaltındaki durumların, ruh yapılarının güçlü bir bağlamda yoğun duygu potansiyeliyle yansıtılması vardır. Ekspresyonizm bağlamında üretilen eserlere bakıldığında gerçek dünyada var olan imgelerin sanatçının duygu potansiyeliyle gerçeklik bağlamından uzaklaştırılarak eserlere yansıtıldığı görülmektedir. Bu eserlere bakıldığında karamsarlık, umutsuzluk, korku vb. duygular uç noktada karşımıza çıkar. Figürlerdeki deformasyonlar, biçimselliğin ötesinde kavramsal yani derinlerde yatan farklı anlamları izleyicinin algısına sunar.

Sanatta yaşanan bu değişim Fütürizm, Kübizm gibi farklı sanat akımlarının sürece dahil olmasına olanak sağlamıştır. Sanayileşme, makineleşme, hız ve dinamizmi ön plana çıkaran Fütürizm akımı ortaya çıkar. Bu süreçte doğadaki formların sadeleştirilmesine yönelik detaycılığı reddeden geometrik formlarla inşa

edilen Kübizm akımı da sanatın biimselliğine yönelik farklı değerleri sürece dahil etmiştir. Fakat sanattaki en önemli kırılmaların yaşandığı dönem olarak, 20.yüzyıl başları olarak gösterilebilir. Özellikle bu bağlamda, Birinci Dünya Savaşının ortaya çıkışı ve bu savaşın farklı toplumlarda yarattığı sosyokültürel deformasyon ve kaos ortamı sanat alanında da etkisini hissettirmiştir. Günümüzde ağdaş Sanatın konuşulduğu sanat uygulamaları değerlendirilirken d şunsel temellerine yönelik yapılan araştırmalarda Dadaizm hareketinin etkilerini görmek mümkündür. Her ne kadar bu hareket 20.yüzyılın ilk çeyreğinde sanatın bilindik yapısına yönelik eleştirel bir bağlam ortaya koysa da, sanatın 1950 sonrasındaki değişim ve dönüşümüne etki ettiği unutulmamalıdır. 20.yüzyıl başında nesne-sanat etkileşiminin ön planda olduğu, gündelik yaşamın parçası olan nesnelerin sanat kavramı ile ilişkilendirilmeye çalışıldığı bu dönemde Marcel Duchamp'ın uygulamaları önemlidir. Sonraki dönemlerde Dadaizm akımı ile birçok sanatçının benzer bağlamda ortaya koyduğu sanat uygulamaları sanat da yaşanan en önemli kırılmaların merkezinde yer alır. Bu sürecin daha iyi algılanabilmesi bağlamında Dadaizm hareketine değinmek gerekmektedir.

## 2. 2 Dadaizm

Kadria'ya göre, felsefi karamsarlığın kimlik üzerindeki etkilerine yanıt vermenin tek bir yolu yoktur. Belki de en belirgin şekilde, bugün soru postyapısalcılığın alanı olarak görülüyor. Ancak postyapısalcı felsefe, birçok yönden felsefeye bir alternatif sağlamanın bir yolu olarak ortaya ıktı. Ancak bunların ötesinde, felsefi karamsarlık ruhunu en fazla somutlaştıran ve yalnızca görünüşler dünyasını okumakla kalmayıp aynı zamanda onun içinde yeni bir kimlik kavramını yeniden şekillendirmek için en iyisini yapan hareket olan ve olmaya devam eden Sürrealizmde yatıyor. Gerçeküstücülük, tam da bütün bir epistemolojinin kurucu unsuru olarak kendi gerçeküstü anlayışına dayandığı için geleneksel felsefenin iddialarından en başarılı şekilde ayrılan şeydir. Dada'nın tematik olarak daha sık soyutlama veya ilkelcilik kavramlarına yönelen hareketlere kadar genişletilmesine rağmen, öncelikle bu düzeydedir, en temelde modernist felsefi karamsarlık soyunun temel bir parçası olarak konumlandırılabilir (Kadria, 2011, s. 147). Dadaist

stratejilerinin sağladığı kültürel inşa bağlamında, ‘Dada ve Dışavurumculuk’ gibi sözlü soyutlamalar, tamamıyla eşi görülmemiş bir şekilde işlendi. Berlin Dadacıları ve özellikle Hausmann, mit inşa etmek için işleyen “kurguları” sağlamak için her türden davranış, kelimeler, semboller ve insan eliyle yapılmış şeylerin sosyal olarak işleyiş biçimleriyle hayati bir şekilde ilgileniyorlardı. Hausmann, Johannes Baader, Hannah Höch, George Grosz, John Heartfield ve Berlin Dada çevresiyle ilişkili, çalışmalarında, hareketleriyle ifade etmeye çalıştıkları alternatiflere uygun çeşitli biçimsel stratejiler sundular. Bu onların birleşik bir tarz aradıkları anlamına gelmez. Gerçekten de ortak noktaları üsluptan çok kavramsaldı. Yani, Berlin Dadaistleri kendi ifade biçimlerini üretirken, onlara göre mesele sanatsal üslup değil, büyük ölçüde anlamdı. İfadeleri, çevredeki sosyal ve kültürel istikrarsızlığın ortasında kendileri için yaptıkları geçici ve geçiş ortamına ve ilgili “taktiklere” özgü olmaktan başka bir şey olarak tasarlanmamıştır. Hareket geliştikçe, Berlin Dada sanatı ve performansı giderek daha kapsamlı ve yapısal olarak sofistike hale geldi. Örneğin, ‘materyalizmi’ savunarak, yalnızca gerçek nesnelere ve fotoğrafları kolaj ve montaja dahil etmekle kalmadılar, aynı zamanda sanat eleştirmeni, popüler basın, izleyici tarafından kullanılan yorumlama ‘mekanizmaları’ olarak gördükleri şeyi de kapsamaya çalıştılar. Dadaistler, toplumlarında hüküm süren önyargıları, inançları ve retorik argümanları hicvetmekle kalmamış, aynı zamanda özellikle popüler basının, reklamcılığın gazetecilik ve tanıtım tarzlarını benimseyerek baskın iletişim araçlarını da ödünç almıştır (Benson, 1987, s. 3-4 arası).

Dadaizm’le birlikte sanatın hem sanat kavramını hem de sanatçı kavramını yeniden sorgulaması sağlamıştır. Sanat eseri bilindik yöntemlerden farklı yeniden inşa sürecine girmiştir. Bu süreçte sanatçı yeni yöntemler geliştirerek var olan sanatın yapısına karşı farklı stratejiler ortaya koymaya çalışmıştır. Nesnenin sanattaki temsili gerçeklik bağlamına çekilmiştir. Sanatçı ise fikirsel bağlamda biçimselliğin ötesine geçmeye çalışmıştır. Bu dönemde; sanat, sanatçı, estetik, vb. sanat eserinin bileşenlerinin sorgulandığı süreç ortaya çıkmıştır. Bu noktada sanat doğa ile bütünleşmiştir. Bu bağlamda Goldberg’in şu ifadeleri önemlidir;

*“Bu sanatçılar için yüksek sanatın ağır örtüsünü bırakmak, gündelik hayatın sadece sanat için malzeme olmadığını, bizzat sanat olduğunu*

*ilan etmek önemliydi. Yirminci yüzyılın en başından itibaren, klasik akademik sanatın anlatıları, Fütüristler ve Dadaistler tarafından canlı performanslarda ifade edildiği gibi, gerçek deneyimin entelektüel ve duygusal canlılığı lehine reddedilmeye başladı. Gündelik nesnelerin parçaları, sanat patronlarının, koleksiyoncuların ve müzelerin elindeki sanat nesnelерinin meta değerini sorgulama ve sorgulamaya yönelik artan bir istek vardı” (Goldberg, 2004, s. 16).*

Özellikle gündelik yaşamda kullanılan nesnelerin 20. yüzyılın başında sanatla buluşması çoğu insanı şaşırtmıştır. Bu çalışmaların sanat kavramıyla olan bağlantıları sorgulanmıştır. Her ne kadar 20. yüzyılın başında bu sorgulama süreci yoğun bir şekilde yapılmış olsa da 1960 sonrası sanat hareketlerinin ortaya çıkma sürecinde etkili olmuşlardır.

*“Dadanın düşünsel temelleri Birinci Dünya Savaşına tepki niteliği taşımıştır. Savaş, Dada'nın kendi sanatsal modelleri arasında soyut ve fonetik şiir, geleneksel dil modellerinden en radikal farkı gösterir”. Dadaist sanatçılar Cabaret Voltaire sahnelerinde ve farklı yerlerde ortaya koydukları canlı performanslar ile bu hareketin kavramsal boyutunu anlatmayı amaçlamışlardır. Dada sanatçıları, içinde yer aldıkları bu hareketin ulusal bağlamın ötesine geçmesi için dergiler, manifestolar, broşürler, kitaplar vb. yayınlar kullanarak sağlamaya çalışmışlardır (Kramer, 2011, s. 201-202).*

*“20. yüzyılın başlarına kadar sanatın ‘temsili’ özelliği doğayı gözlemleyen sanatçının eserlerini biçimlendirmesi şeklinde olmuştur. Ortaya çıkan kompozisyonlarda ‘nesne’ eserin bir elemanı konumundaydı. Nesnelere yüklenen metaforik anlamlar ile verilmek istenen mesaj verilirdi. Özellikle 20. yüzyıl sonrasında sanatta yaşanan avant-garde hareketler, ‘nesne’nin sanattaki konumunu farklı bir eksene yerleştirmiştir. Bu süreçte Marcel Duchamp’ın hazır nesneyi merkeze alan sanat pratikleri önemlidir. Nesnenin gerçek hayattaki potansiyelinden arındırılarak sanat nesnesi statüsüne yükseltilmesinin felsefik boyutların yanında sanatta biçimsel dönüşümlerin de ortaya çıktığı söylenebilir” (Susuz, 2021a, s. 221).*

Hopkins'e göre; *“Ball, uydurulmuş sözcüklerin ilkel dilbilimsel parçaları itip kaktığı bir ‘fonetik’ şiir biçimi geliştirdi. Diğer Dada şairleri ve icracıları, metinlerin yüksek sesle okunduğu veya aynı anda söylendiği ‘eşzamanlı şiirler’ okumak için güçlerini birleştirdi.”* Dada performansları ayrıca, o zamana kadar Alman sanatında baskın olan ve Cabaret Voltaire’in Almanya doğumlu katılımcılarının yavaş yavaş ayrıldığı üslup olan Ekspresyonizm’ den etkilenmiştir. Cabaret Voltaire’deki sanatsal etkinlikler çok çeşitliydi. *“Dadaistlerin görsel ve edebi üretime verdikleri eşitliği, esasen Romantizm ve Sembolizm gibi 19. yüzyıl kültürel hareketlerinin yanı sıra Fütürizm ve Ekspresyonizmden miras kalan bir tutum olduğunu göstermektedir”* Fakat Dadaistler bu sanat akımının tam anlamıyla etkisinde kalmamıştır. Ortaya çıkan sosyokültürel yapı sanatçıların eserlerine yansımıştır. Özellikle bu hareketin içerisinde yer alan sanatçıları Zürih’te bulunmalarının en önemli nedeni olarak, ortaya çıkan Birinci Dünya Savaşında Zürih’in tarafsız politikasını benimsemesi olarak ifade edilir. *“Zürih Dadaistlerinin, başka yerlerde şiddetle devam eden savaşı, savaş öncesi sanata bağlanan değerlerin büyük ölçüde çökmekte olan değerler olduğu inancıyla eşitlemelerinin önemli bir yolu vardır”* (Hopkins, 2004, s. 6-7 arası).

*“Dada, kabul edilen anlamda sanatsal bir hareket değildi. Savaşın milletler üzerinde yaptığı gibi sanat dünyasını da kıran bir fırtınaydı. Ağır, karamsar bir gökyüzünden uyarısız geldi ve arkasında Dada tarafından salınan birikmiş enerjilerin yeni biçimlerde, yeni malzemelerde, yeni fikirlerde, yeni yönlerde, yeni insanlarda kanıtlandığı yeni bir gün bıraktı. Dadaistler yeni insanlara hitap ettiler. Dada’nın diğer stillerde olduğu gibi birleşik biçimsel özellikleri yoktu. Ama yeni bir sanatsal etiği vardı ki ondan beklenmedik şekillerde yeni ifade araçları doğdu. Bunlar, bireysel Dadaist’in mizacına, öncüllerine ve sanatsal yeteneğine göre farklı ülkelerde ve farklı sanatçılarla farklı biçimler aldı. Yeni etik bazen olumlu, bazen olumsuz bir biçim aldı, genellikle sanat olarak ortaya çıktı ...”* (Richter, 1997, s. 9).

Ball, Cabaret Voltaire gösterisini yaparken savaş sonrasında yaşanmış ve benimsenmiş bütün ilke ve inançları hiçe sayarak bütün yaşanan korkulara yönelik

bir performans yapmıştır. Dada manifestosunda da bahsettiği gibi; *bizim için sanatın kendi içinde bir amacı yoktur... ama içinde yaşadığımız zamanın eleştirilmesi ve doğru algılanması için sanat bir fırsattır*” (Hodge, 2016, s. 101). Bu harekete katılan sanatçılar her zaman savaşlarla uğraşan bir toplumun sanatı hak etmediğine inandılar, bu yüzden Dadaizm bir sanat karşıtı hareket olarak kabul edildi, güzellik değil çirkinlik yarattı (Lagana, 2011, s. 147).

Ball, kabare gösterisinde giydiği hantal kıyafeti günlüğünde şu sözlerle anlatır;

*“Bacaklarım, bedenimi bir obelisk gibi gösteren mavi kartondan yapılmış sütunla kaplıydı. Bunun üstüne çok büyük, altın renginde, kenarı kırmızı kağıtla kaplanmış ve dirseklerimi kaldırıp indirdiğim kanat gibi çırpabileceğim şekilde boynumun etrafına tutturulan karton bir yakalık takıyordum. Bu kostümün son rötuşu, çok uzun mavi ve beyaz şeritli silindir bir sihirbaz şapkaydı”* (Hodge, 2016, s. 101).

Dadaistlerin, sanat karşıtı bir söylemi benimsediklerine yönelik ifadeler eleştirel bağlamda ele alınması gerekir. Tıpkı Marcel Duchamp’ın ortaya koymuş olduğu hazır nesnelere dayalı biçimselliklerin özünde; anti sanat ve anti estetik gibi kavramların tartışılması gibi. Bu bağlamdan hareket edersek sanatçı her dönem toplumsal, kültürel aynı zamanda sosyolojik ve psikolojik süreçlerin etkisi ile eserlerini ortaya koyar. Savaş kavramı toplumun birçok bireyini etkileyen bir durumu ortaya çıkartır. Bu noktada sanatın reddedilmesi, yok sayılması gibi bakış açılarının tartışılmasına zemin hazırlayan Dadaist sanatçıların çalışmaları günümüzde de tartışılmaktadır. Bu noktada Dadaistler, Birinci Dünya Savaşından kaynaklı olarak sanatın potansiyeline eleştirel bir bakış açısı getirdikleri söylenebilir. Bu eleştirel yaklaşım sanatın bilindik yapısından farklı bir konseptte sunulmuştur. Fakat bu sunulma süreci sanatın iletişim dili olma potansiyelini kullanarak gerçekleşmiştir. Ayrıca Dadaistlerin çalışmalarında ortaya koydukları performans temelli uygulamaların 1960 sonrası sanat hareketlerinde izlerine rastlanır. Bu durum Dadaizm hareketinin sanat karşıtı bir hareket olmasından ziyade sanatın yapısına yönelik eleştirel bir bakış açısı sunduğu söylenebilir. Bunun temelinde Dadaizm’in

Modern Sanatın mantık eksenli var oluşuna tepkisel bir yaklaşım olarak ifade edilebilir.

*“Duchamp’ın önermesi, ‘özdeşleşmenin’ ‘tanımak’ olduğunu varsayar yani, ‘görsel bellek’ temelinde, görünüş ile önceden kurulmuş biçim arasındaki benzerlik bağlantısının farkına varmak anlamına gelir”.* Duchamp, gündelik yaşamın bir parçası olan endüstri ürünü seri üretim nesnelere ‘pisuvarlar, kar kürekleri ve bisiklet tekerlekleri’ eserlerini biçimlendirirken kullanmıştır. *“Duchamp, 1917’deki ‘Çeşme’ çalışmasında gösterildiği gibi kendisini tam olarak seri üretilen bir meta nesnesinin sanatsal alanı içindeki işgaline borçluydu, öyle ki, sanatın övülen özgünlüğü ve ticaretten kategorik farkı ortaya çıktı”* (Akt. Demos, 2007, s. 81-82 arası).

Duchamp’ın ortaya koyduğu yaklaşım, bazı geç modern çalışmaları açıklamak için yetersiz görünmektedir. Çünkü Duchamp sanat kavramı ile eklemlendiği nesnenin potansiyeline yönelik ortaya koyduğu biçimselliğin ötesinde anlamsal bileşenlere yönelik gönderme niteliği taşıdığı söylenebilir. Örnek olarak, “hazır nesne olan bir ‘Çeşme’ söz konusu olduğunda, sanatsal bir ifadenin ifade edildiği aracın sergilenen nesne değil, daha çok karmaşık eylem veya jest olduğunu söylemek caziptir”. Duchamp’ın önerdiği bu eser sanat tarihi bağlamında değerlendirildiğinde anlamlandırılması açısından zorluklar yaşanır. Fakat bu çalışmaların biçimsellikten ziyade fikirsel bağlamda değerlendirilmeleri gerekir (Davies, 2004, s. 192).

*“Duchamp, onlarca yıl sonra, nihayet Fountain ile olan bağlantısını ortaya çıkardığında, yani geriye dönük olarak kabul etmeye, bağlamsallaştırmaya ve artık var olmayan ve varken hiçbir etkisi olmayan bir nesne için bir soy veya soyağacı oluşturmaya başladığında, onun işçısı tamamen sergiler, sanat kurumları ve bunların “sanat” olarak kabul edilen şeylerin yönetimi hakkındaki düşüncesiyle bağlantılıydı. Hazır ürünler, bildiğimiz gibi (...) o zamandan beri yirminci yüzyılın tartışmasız en önemli sanatsal hareketlerinden biri olarak görülmeye başlandı. Yine de hazır-yapımlar, uzun zamandır anlaşıldığı gibi, yalnızca sanatsal bir kararın (...) sonucu değil, belki de*

*daha da önemlisi, başka bir kümenin sonucudur” (Filipovic, 2016, s. 85).*

Sanatta yaşanan kırılmaların en önemli noktası Marcel Duchamp’ın çalışmaları gelmektedir. Marcel Duchamp sadece 20.yüzyıl öncesi sanatına karşı bir tepki niteliği taşıyan hazır nesnelere oluşturduğu biçimsellikler ile var olmamıştır. Aynı zamanda Duchamp, günümüzdeki Çağdaş Sanat formlarının oluşum sürecinde de bir çıkış noktası olarak ön plana çıkmıştır. Özellikle sanatçı gündelik yaşamda farklı amaçlar için seri şekilde üretilen nesnelere merkeze alındığı yeni bir alan açmıştır. Aslında Marcel Duchamp’ın Modern Sanat bağlamında ortaya koyduğu güçlü sanat eserleri vardır. Dolayısıyla sanatçının sanatın potansiyeline yönelik hem teorik hem de pratik artalan bilgisine sahiptir. Fakat sanatçı 20. yüzyılın başında ortaya koyduğu alışılmadık dışındaki uygulamaları bilindik sanatın potansiyeline yönelik bir eleştirel bakış açısı olarak değerlendirilmiştir. Bu bakış açısı Kavramsal Sanatın çıkış noktası olarak değerlendirilebilir.

20.yüzyılın başında ortaya çıkan sanatta Avangart hareketler ve Dadaist uygulamalar 1950 sonrası ortaya çıkan sanat hareketlerini etkilediği söylenebilir. Bu sanat hareketleri arasında; Pop Art, Fluxus, Happening (Olaylar), Arte Povera (Yoksul Sanat), Process Art (Süreç Sanatı), Performans Art (Performans Sanatı) ve Conceptual Art (Kavramsal Sanat) gösterilebilir.

*‘Performans Temelli Sanat Uygulamalarında Bir Aktör Olarak İzleyici’* isimli bu araştırmada, 1950 sonrası ortaya çıkan sanat hareketlerinde birçok performans temelli sanat pratikleri gerçekleştirilmiştir. Bu sanat pratiklerinin oluşum sürecinde ‘izleyici’ eserin merkezinde yer almaktadır. Bir bakıma izleyici ya da izleyiciler sanat eserlerinin oluşum sürecinde *‘bir aktör olma potansiyeline’* sahiptir.

### **2.3 Performans Sanatı**

Performans, Modern Sanat kavramının başlangıcından bu yana, toplumdaki bireyciliğin ortaya çıkmasına karşılık gelen önemli bir sanatsal etkinlik olmuştur. Performans Sanatı, alanında harcanan çok derin sanatsal enerji seviyesi, Modern Sanatın temel dayanağının çökmekte olduğunu göstermektedir. Gerçekten de yeni bir

sanatın eşiğindeyiz ve bu zaman kavramıyla ilgilidir. Yeni olarak sunulan sanat, Modern Sanatı mümkün kılan temel varsayımlara dayanır ve bu sanat elbette özellikleri bakımından kendine özgü bir oluşum sağlayacaktır (Battcock, 2010, s. 11). Belirli bir zaman dilimi içinde bir eylem ya da eylemde bulunan kişilerin, alan veya mekânda izleyiciler için uygulamalı gösterdiği sanat biçimidir (Coogan, 2011, s. 4). Performans, zamanda tek seferde yaşanabilecek bir deneyim formudur. Bir performans tekrarlanamaz; yalnızca başka bir zaman, farklı bir alanda yeniden yürürlüğe girer. İnsan eyleminin zayıflıklarını ve güçlü oluşunun bir göstergesidir. Beden, sorular ve stratejilerin çözülmesi için anlatı haline gelir. Sanatçı ve izleyici, aynı anda, birlikte yapılan bir şey olarak, sanatçı izleyicisini girdaba sokarak süreci aynı anda deneyimler (McMahon, 1995, s. 126). Bu sanat biçiminde sanatçı ortaya koyduğu performansın bir parçasıdır. Performans Sanatı'nın en önemli özelliği icra edildiği (performansın sunulduğu) alanda yer alan izleyicilerle sınırlıdır. Bu ifade özellikle Performans Sanatının aynı şekilde farklı yerlerde uygulanmaya çalışılsa da her uygulama süreci birbirinden farklı durumları ortaya çıkartır. Bu durum Performans Sanatının içerisinde yer alan 'rastlantısallık' ve 'deneysellik' gibi anlık ortaya çıkabilen durumları işaret eder.

*“Artan sayıda sanatçının, geleneksel sanat tarihinin gidişatını geri dönülmez bir şekilde bozan ve yerleşik sanat medyasının iki başlı yapısına (resim ve heykel) meydan okuyan en radikal sanat biçimi olarak canlı performansa yönelmesi 1960’lardaydı. Performans çok farklı uygulayıcıları kendine çekmiştir: Avrupa’da Yves Klein, Piero Manzoni, Joseph Beuys ve Hermann Nitsch; Japonya’da Yoshihara Jiro, Yoko Ono, Atsuko Tanaka, Shigeko Kubota ve Yayoi Kusama; ABD’de Carolee Schneemann, Robert Whitman, Claes Oldenburg, Robert Morris, Yvonne Rainer ve Aflan Kaprowdur. Ama hepsi bir eylem sanatına (izleyicinin gerçek zamanda sanatçının fiziksel mevcudiyetiyle karşı karşıya kaldığı eserler yaratmaya) ve performansın biter bitmez var olmayı bırakan bir sanat biçimi olduğuna inanıyorlardı. Eylemleri, çoğu zaman kışkırtıcı ve ironikti. Sanatçılar,*

*etraflarını sarsan siyasi ve sosyal olarak dönüştürücü gelişmelere sıklıkla duyarlıydılar (Goldberg, 2004, s. 15).*

Goldberg'in bu ifadelerine bakıldığında Performans Sanatı bağlamında belirtilen isimlerin büyük bölümü 1960 sonrası sanat hareketlerinde sıkça adı duyulan kişilerdir. Bu durum Performans Sanatının özerk bir yapısından ziyade farklı sanat hareketlerinin bünyesinde de var olan bir potansiyeli olduğunu ortaya koyar. Örneğin; Jouseph Beuys, Fluxus sanatçısı olarak bilinir aynı zamanda Performans sanatçısı, Kavramsal sanatçı olarak da karşımıza çıkar. Bu ifadeleri birçok sanatçı için kullanabiliriz. Özellikle 20.yüzyılın ikinci yarısı sanatta performansa dayalı çok sayıda uygulamanın yapıldığı dönemler olmuştur ve günümüzde de bu süreç devam etmektedir.

Performans Sanatının süreci ve yürütülmesinin merkezinde, izleyiciye geçici bir sanat deneyimi yaratmak ve sunmak için sanatçının canlı varlığı ve vücudunun gerçek eylemleri yer alır. Performans Sanatının belirleyici özelliği '*beden*'dir. Diğer önemli özellik ise; zaman, mekân, sanatçı ve izleyici arasındaki etkileşimdir. Performans Sanatı; müzik, dans, edebiyat, şiir, mimarlık, moda, tasarım ve film gibi alanları aracı olarak kullanabilir (Coogan, 2011, s. 4). Coogan'ın ifade ettiği gibi Performans Sanatı sanatın farklı disiplinlerinden beslenir (*müzik, dans, edebiyat, film, vb.*). Performans Sanatında kullanılan farklı birçok bileşen bu sanat hareketiyle bütünleşir.

*“Performans, Avrupa, Japonya ve Amerika Birleşik Devletleri’ndeki büyük şehirlerde kültürel değişim için siyasi ve entelektüel bir savaşın arka planına karşı izlenmelidir. Metafor ve sembolizm açısından zengin olan bu erken dönem performansları, Atlantik’in her iki yakasında yaygınlaşan tüketimcilikle, savaş sonrası travmanın izlerinin yavaş yavaş silindiği on yıla bir tepkiydi. Aynı zamanda geleneksel sanat akademilerini kasten patlatan ve sanatı kamusal yüzleşme alanına zorlayan Dada ve Fütürist jestlerin bir uzantısıydı. Amerikalı sanatçı Allan Kaprow 1958’de Jackson Pollock’a saygı duruşunda bulunarak “Günlük hayatımızın alanı ve nesnelere ile meşgul olmalı ve hatta gözlerimizi kamaşturmalyız” diye yazmıştı.*

*1968'de Alman doğumlu Wolf Vostell, "gürültü- nesne- hareket- renk ve psikolojiden oluşan bütünsel olayı sanat olarak ilan etmek önemlidir" diyerek 60'ların sanat olaylarının Marcel Duchamp'ın hazır yapıtlarının ruhunda devam ettiğini açıklayarak ilan etti. Kendi eserinin, "hayatın sanat olabilmesi için öğelerin birleştirilmesi" olduğunu söyledi" (Goldberg, 2004, s. 37).*

Çalışmamızın başlığında da yer aldığı üzere performans temelli sanat uygulamalarında izleyicinin etkinliğine odaklanılmıştır. Özellikle performans sanatçıları, eserlerini ortaya koyarken bazı durumlarda eserin oluşumunda merkez konumdadırlar. Bazı durumlarda ise sanatçılar eserin planlamasını (kurgu) yaparlar ve izleyiciyi eserle bütünleştirecek bir yöntem izlerler. Geline bu noktada izleyici eseri sadece izleyen değil eseri biçimlendiren konuma geçer. Bir bakıma performans çalışmasının temelinde yer alır.

Performans Sanatının kökenine yönelik değerlendirmeler yapıldığında 20.yüzyılın başında ortaya çıkan sanatta avangart hareketler karşımıza çıkar. Fütürizm ve Dadaizm de performans temelli sanat uygulamaları gerçekleştirilmiştir. Özellikle Dadaistlerin ortaya koydukları performanslar 20. yüzyılın ikinci yarısındaki sanatın değişim ve dönüşümüne etki ettiği söylenebilir. Bu süreç çalışmanın 'Dadaizm' başlığı altında ele alınmıştır. Performans Sanatına yönelik araştırmalarda özellikle Soyut Ekspresyonist sanatçılar arasında yer alan Jackson Pollock'un adı karşımıza çıkar. Pollock'un çalışmalarında ortaya koyduğu performatif süreçler, Performans Sanatına gönderme niteliği taşır. Sanatçının bu çalışmalarında sadece, bu sanatçı sürecin merkezindedir. Action Painting olarak ifade edilen sanatçının üslubu (tarzı) Performans Sanatının bazı bileşenleri ile benzerlik gösterir. Bu noktada Pollock'un sanat anlayışına yönelik değerlendirmeler yapılarak, sanatçının Performans Sanatı açısından önemi ortaya koyulmalıdır.

Pollock, geleneksel resim tekniğinden farklı olarak damlatma tekniğini kullanmıştır. Bu tekniği uygularken sanatçı, performansa dayalı bir süreç ortaya koymuştur. "Aksiyon resmi, el ve kol hareketleri ile tuval yüzeyine aktarılan ve heyecanı yansıtan boya lekeleri ile oluşum sağlayan resim türüdür" (Turani, 2011, s. 54). Sanatçı resimlerini yaparken rahat bir görüntü sergiler zemine serdiği büyük

boyutlu tuvalerin üzerinde yürüyormuş gibi bir performans ortaya koyar. Bir yandan elindeki boya ve fırça ile tuval bezi üzerinde lekeler bırakarak bir yandan da dans eder gibi performansa dayalı bir görüntü sergiler. Sanatçının eserlerinin bütününe bakıldığında çalışmada denge dediğimiz yapı ortaya çıkar. Her ne kadar sanatçı çalışmasının başında eskiz ve benzeri bir ön çalışma yapmamış olsa da çalışmanın gidişatı sanatçının eserinin oluşum sürecinde belirleyici unsur olmuştur. Bu noktada ‘süreç’ kavramı ön plana çıkar.

*“Pollock için tuval yanılısama yaratılan bir mekândan ziyade eylemde bulunulan bir saha olmuştur. Tuvalde olup biten –oluşan- şey, bir resimden çok bir olaydı; ya da en azından, resim, boyama eyleminin ta kendisiydi (...) Ressam, tuval denen sahada gezinen bir oyuncuydu, eylemin kahramanıydı (...) Soyut dışavurumculukla birlikte öyle bir hava yaratılmıştı ki, sanki daha önceki resim yapma eylemleri eylem değildi. Öncekiler öyle büyük tuvaler üzerinde gezinerek resim yapmamış olabilirlerdi belki; ama bu, onların resimlerinin bir eylem sonunda ortaya çıkmış olduğu gerçeğini değiştirmez ki! (Yılmaz,2013, s. 328-329 arası).*

Germaner’e göre Performans Sanatı, “yaşam- ölüm, bilinç-bilinçaltı, sanat-anti sanat arasındaki sınırdır” (Germaner, 1997, s. 57). Performans Sanatının gelişimi, aksiyon ressamlarının, fotoğraf ve film dokümantasyonu ile ilişkilidir. Sanatçılar, sanat nesnesini yaratma eylemini kendi içinde bir performans potansiyeli olarak algıladılar ve bunu insan vücudunu bir boya fırçası olarak kullanan canlı boyama performanslarıyla yeniden yorumladılar (Coogan, 2011, s. 6). Germaner’inde ifade ettiği gibi Performans Sanatı farklı birçok kavramı bünyesinde barındırır. Sanatçı kurguladığı performans eylemini icra ederken bilinçaltının sürece dahil olmasına zemin hazırlar. Sanatçı çalışmasını biçimlendirirken mekân, izleyici gibi farklı dokulardan etkilenebilir. Bazı performans çalışmalarında izleyicinin de eserin oluşumuna katkı sağladığı düşünüldüğünde bu durum performans sürecinde planlanmamış ‘doğaçlama’ olarak ortaya çıkan etkileri karşımıza çıkartır. Sanatın bilindik yapısında sanatçı ortaya koyacağı sanat eserini önceden tasarlar zihninde imgeleştirir ve sonrasında da yüzeyde bir alana yansıtır. Germaner’in ifade ettiği

(sanat- anti sanat) özellikle Performans Sanatının biçim ve içerik konseptinin bilindik sanatın üretiliş yönteminden farklı biçimsellikleri içermesidir. Sanat ve anti sanat arasındaki geçişkenliğini sağlayan belki de Performans Sanatının, kalıcılığının olamaması ve metalaşmaması olduğu söylenebilir. Çünkü performans eğilimi icra edildiği yerde gerçekleşir. Coogan'ın ifade ettiği gibi Performans Sanatının kalıcılığı kitle iletişim araçlarının potansiyeli üzerinden değerlendirilir yani Performans Sanatını izlemeyen bir kişinin bu eserle yapabileceği değerlendirmeleri sağlayan en önemli argümanlar arasında fotoğraf ve video gibi teknolojinin sağladığı olanaklar yer alır. Özellikle 1960 sonrası ortaya çıkan sanat hareketlerinin çoğunda, sanatçının ürettiği eserler izleyiciye kitle iletişim araçları potansiyeli kullanılarak iletilmiştir. İletilen bu görseller üzerinden sanat eserlerine yönelik değerlendirmeler yapılmıştır. Performans Sanatının en önemli özelliği gerçekleştirildiği yerde var olan izleyicide bıraktığı etkidir. Görseller sadece bu performansın gerçekleştirildiğine yönelik anlık görüntüleri bizlere iletir. Fakat Performans Sanatının ortaya koymak istediği potansiyelin güçlü bir bağlamda değerlendirilebilmesi, performansın başlangıcından bitişine kadar ki sürecin gözlemlenmesini ve deneyimlenmesini gerektirir.

Performans Sanatına yönelik bu değerlendirmelere ek olarak bu sanat hareketinin oluşuna etki eden bileşenlerinde ayrı ayrı değerlendirilmesi gerekir. Bu noktada 'sanatçı, mekân, süreç, nesne ve izleyici' kavramlarını ele alınması, 1960 sonrasında ortaya çıkan performans temelli sanat uygulamalarının algılanabilmesi açısından önemlidir.

#### **2.4. Performans Temelli Sanat Uygulamalarının Bileşenleri**

Performans sanatında sanatçı değişen roller üstlenir. Sanatçı bazı çalışmalarda hem tasarlayan hem de uygulayan konumdadır. Bazı çalışmalarda sanatçı performansı tasarlar, fakat uygulama aşamasında izleyiciyle birlikte eseri ortaya çıkarır. Bazı çalışmalarda ise sanatçı sadece eserin fikir aşamasında yer alır Çalışmanın icra edilme sürecinde ise sadece izleyicinin varlığı performansı oluşturur. Sanatçı kavramsal yapıdaki fikri düşünür ve bunu '*sanatçı, nesne, mekân, süreç ve izleyici*' bileşenleri ile gerçekleştirir. Performans Sanatının oluşumuna etki eden

bileşenlere değinmek performans temelli sanat uygulamalarının algılanması açısından gereklidir.

Duchamp'ın sanatı, hiçbir zaman basit bir formüle indirgenemeyecek bir sanatı temsil eder. Ressam Duchamp ve spekülatif entelektüel Duchamp var. Bir mühendisin kesinliğiyle nesnelere inşa eden Duchamp ve yaratıcı eylemi banal nesnelere seçimine indirgeyen Duchamp var (Chalupecky, 1985, s. 125). Duchamp'ın hazır ürünlerinin ilki olan Bicycle Wheel, 1913 yılında Neuilly'de yapıldı. 1916 ve 1951'de yeni versiyonları üretildi. Her ikisi de New York'ta; 1970'lerin başındaki diğer replikalar da Duchamp tarafından yetkilendirildi. Eser, jantsız bir bisikletin çatalı ve ön tekerleği tarafından oluşturulur; burada iki olası eşzamanlı hareket olduğunu akılda tutmakta fayda var. Tekerleğin kendi eksenini etrafındaki hareketi ve çatalın gövdedeki delikte dönmesi ile meydana gelen bir çalışmadır. Bu son öge, makine çağının sadeleştirilmiş sembolünün, sanki endüstriyel uygarlıktaki eserlerinin özel bir anıttıymış gibi, üzerinde 'zafer içinde' yükseltildiği bir tür katedrdir (Ramirez, 1998, s. 31).

Mekân anlam olarak bakıldığında; kişi, eşya, obje vb. şeylerin dış çevreden ayrıştığı bir yere dâhil olduğu alan olarak açıklanabilir. Mekân kavramsal açıdan ise hem kendisi hem de sanat nesnelere, sanatçıları kendi içinde muhafaza ederken konumlandıkları alanlardır. O'Doherty'e göre; 1958'de Iris Clert Gallery'de düzenlenen Klein'in *'Boşluk' sergisi mekân ve sanat ilişkisinin en ilginç yaklaşımı olmuştur. "Klein, yapmış olduğu eylemi; "boyutları olmayan, adı konamayan, içine nasıl girileceği bilinmese de insanı kuşatan, ama sınırlarından yoksun" şeklinde açıklamıştır"* (O'Doherty, 2019, s. 110). Çalışma galerinin tamamen boşaltılarak nesne olarak boş bir vitrinin ve bir perdenin olduğu alanı, beyaz renge boyanmış ve izleyicilerin davetine sunulmuştur. Klein, mekân kavramını çalışmasında nesne olarak kullanmıştır. Bu nesne algısı katılım göstermiş olan izleyicilerde şaşkınlık uyandırmıştır. Galeri olarak gidilen alanda, sanat eserleriyle dolu bir mekân görmek isterken boş bir alanla karşılaşmıştır. Sanatçı dönemin önemli galerilerinden olan bu alanın, o zamana kadar sergilenmiş eserlerin duygusundan yararlanmak istemiştir. Boşluk, insanların geçmişte var olanı düşündürdüğü birikimdir. Bu birikimler kimi zaman güzel olanı kimi zaman kötü olanı çağrıştırmaktadır.

Arman; Klein'in 'Boşluk' eylemine, mekâna çöp ve atıkları doldurarak 'Dolu' eylemi ile cevap vermiştir. Mekânı adım atacak yer bırakmayacak şekilde pencereler ve duvarlara dayanmıştır. Klein, Arman gibi sanatçıların bu dönemde yapmış oldukları, "... *enstalasyonların sanatla hayat arasındaki sınırları yok etme çabası, çer çöp gibi gündelik malzemeleri 'elit' galeri mekânlarına sokmak girişimi ve zaten alışlagelmiş sanatsal pratiklerden tümüyle farklı ifade biçimlerine yönelmiş olmanın cesur deneyliliği hem sanatçılar hem izleyiciler açısından yeterince muhalif bir duruş olarak algılanmıştır*" (O'Doherty, 2019, s. 15). Çalışma meydan okur niteliktedir. Daha önce Klein'in yapmış olduğu boşluk çalışmasının aksine doluluğuyla dönemin kaotik yaklaşımlarına farklı bir bakış sunmaktadır. Performans Sanatı'na aynı eksenden bakıldığında mekân olarak dünya üzerindeki her yeri kullanabildikleri görülmüştür. Mesaj verebilecekleri yerler kimi zaman bir kafe kimi zaman bir sergi salonu olmuştur. İki çalışmanın da aynı galeride olmasından dolayı bütününe baktığımızda zıtlık evrelerinin bütününe taşıdığı görülmektedir.

Valley Curtain çalışması, 1970-72 yılları arasında yapılmıştır. Çalışma Colorado yakınlarında Rifle'de gerçekleştirilmiştir. Projenin hazırlıkları oldukça düşünülmüş taslakları, maketleri her anlamda çalışıldıktan sonra yapım aşamasına geçilmiştir. Eserin ana görselini 200.200 fit kare turuncu naylon poliamid kumaş şeridi, 381 metre genişliğinde ve her iki uçta 111 metre merkezde, 55 metre yükseklik ile rifle boyunca askıya alınmıştır. Otuz beş inşaat işçisi, dört geçici personel ( üniversite öğrencileri ve gezici sanat işçileri) ve mühendislerden oluşan bir ekip bulunmaktaydı. Çalışma ilk denemede tamamlanamadan rüzgâra olan dayanıksızlığından dolayı yenilenmiştir. 1972'de başarıyla tamamlanmış olan çalışma fırtınadan kaynaklı hasar oluşmadan, yirmi sekiz saat süren bir süreden sonra sökülmüştür (Kender, 2017, s. 8). Mekân denildiğinde dünya üzerindeki tüm alanlar içerisine girmektedir. Valley Curtain çalışması, Arazi Sanatı bağlamında farklı bir mekân inşa etmiştir. Bu inşa da gerçekleştirmiş olduğu sanat formu izleyiciye farklı bir bakış açısı sunmuştur. Bilindik mekân algıları değişerek artık arazide uygulanan eserlerinde, mekân kavramına büründüğü görülmüştür. Dış mekânın kaplanması ile iç, dış algı değişimi oluşmakta ve bu noktadaki değişimde gözlemlenen mekânın sanat nesnesine dönüşümü Klein ile başlamış olsa da Claude'lar da bu algıyı

tamamen farklı bir çerçeveye taşıdığı görülmektedir. Bir yapının içi ya da kendisi olmadığı yeryüzündeki her alanın, sanatın oluşum sürecinde bir mekân potansiyeli sunduğu Arazi Sanatının yapısına değinmek mekân olgusunun başlangıçtan geldiği noktaya kadar ki değişim ve dönüşüme ışık tutacaktır. Sanat ve mekân olgusu mikro bir yapıdan makro bir yapıya geçmiştir. Bu geçiş süreci sanatın biçim ve içerik gibi farklı bileşenlerin değişimiyle ortaya çıkmıştır.

*“Bir performans, bir sanattan ziyade bir olay olarak görülebilir çünkü aktörlerin ve izleyicilerin etkileşimi aracılığıyla oluşturulur. Bu süreç performans sürecidir. Süreç sona erdiğinde, performans da sona erer ve geri getirilemez bir şekilde kaybolur. Diğer bir deyişle, bu geri dönüş döngüsüne sahip olan süreç ve performans, bir sonuç veya bir sanat eseri değil gerçekleşen olayların kendisidir” (Fischer and Lichte, 2009, s. 43).*

Morris’in, kutunun kendi yapım sesi adlı eseri; bir ahşap kutunun içinden ara sıra çekiçleme, testere ve zımparalama sesleri çıkaran bu kutuyu sergi alanına koyarak ceviz ağacından yapılmış ürünü izleyiciyle baş başa bırakmıştır. Bu sesler, Morris’in önümüzdeki kutuyu üç buçuk saat içinde oluştururken ki seslerin kaydıdır. Kutunun içinde çalan ses, çalışma deneyimimizi yeniden şekillendirir ve devam eden bir emek eylemi gösterir. Çalışma bir çeşit üretim eylemidir; kendi üretiminin araçlarını ve yöntemlerini açıkça ortaya koyduğu sürece, sanat, süreç, süre, teminat ve tamamlamanın kanıtı niteliğindedir. Morris, eseri yaratmak için gerekli fiziksel emeğin bir belgesini ortaya çıkarttı. Perdeyi geri çekerek sanatsal yaratımın gizemini ustaca ortadan kaldırmıştır.

Aşağıdaki incelenecek olan eserler; sanatçı, nesne, süreç, mekân, izleyici bağlamında yorumlanacaktır.

<b>Marina Abramovic, Balkan Baroque,1997</b>	
<b>Sanatçı</b>	Var

<b>Nesne</b>	Üç kanallı video (renk, ses), sığır kemikleri, kova, sabun, metal fırça, kanla lekelenmiş elbise
<b>Süreç</b>	4 Gün
<b>Mekân</b>	Venedik Bienali'nde ayrılmış olan bir oda
<b>İzleyici</b>	Pasif Konumda

**Tablo 2:** 'Balkan Baroque' Eserindeki Sanatçı, Nesne, Süreç, Mekân ve İzleyici Bileşenleri

Performans sanatçısı Marina Abramovic, eserlerinin birçoğunda başrol alır. Bireysel gerçekleştirdiği performanslarında, çalışmanın içerdiği fikirsel boyutun izleyiciye aktarılmasında destekleyici bileşen olarak nesne/nesnelere kullanmıştır. Sanatçı özellikle çalışmalarında kullandığı nesnelere yüklediği metaforik anlamlar eserin kavramsal yönüne vurgu yapar. Abramovic in 1997 yılında gerçekleştirdiği 'Balkan Baroque' isimli performansı yoğun kavramsal mesajlar barındırır.



**Görsel 1:** Marina Abramovic, Balkan Baroque, 1997, Venice Biennale/ Eserinden Alınan Video Kesitleri

([https://www.youtube.com/watch?v=gbswpr7ibBA&ab\\_channel=HendrikMeyer](https://www.youtube.com/watch?v=gbswpr7ibBA&ab_channel=HendrikMeyer) , Erişim Tarihi:20.05.2022)

*'Balkan Baroque', Abramovic'in temizlemeye çalıştığı kemiklerin asla gerçek anlamda tüm kanlarından temizlenemeyeceği, sonu gelmeyen bir döngüyü gerçekleştirdiği bir anlatı sunar. Abramovic'in monoloğunun, dansının ve anne babasının görüntülerinin tekrar eden video döngüleri gibi, onun görevi bir Enstalasyonda sonsuza kadar devam edebilecek bir görev gibi görünüyor. Abramovic, travma geçirdiği Yugoslav iç savaşları gibi, asla iyileşmeyecek bir yarayı deliyor gibidir. Abramovic, 1.500 sığır kemiğinden oluşan devasa yığını dört günde yıkayarak inanılmaz bir dayanıklılık başarısı sergilese de, 'Balkan Baroque' bu çatışmanın vahşetinin korkunç bir durumdan mı yoksa iç savaşın insan doğasına özgü olup olmadığı konusundaki soruyu açık bırakıyor. Ancak sanatçının eylemleri, suçunu kabul eden kişi için bir kefaret yolu önerir. Abramovic'in kişisel yaşamına ve Eski Yugoslavya'daki yetiştirilmesine yapılan birçok referans nedeniyle, 'Balkan Baroque'ta sunulan suçluluk hem bireysel hem de kolektif görünüyor. Abramovic'in bu enstalasyonu, Yugoslav iç savaşları hakkında olduğu kadar sanatçının kişisel çatışmalarına da gönderme yapar (Acamovic, 2016, s. 45-46 arası).*

Çalışma iki ana bölüme ayrılarak incelenebilir. Çalışmanın birinci bölümünde sanatçının performansı, ikinci bölümde ise arka planda tekrar eden video döngüleri ele alınmıştır.

Birinci bölümde birinci karedeki görsele bakıldığında; sanatçının sığır kemiklerinin üzerinde oturarak elinde metal bir fırça ile kemiklerin üzerindeki kanı temizlemeye çalıştığı görülmektedir. Tek bir yönden gelen sarı ışık sanatçıyı netleştirirken, arka planı koyulaştırır. Bu özellik barok dönemindeki eserlerin ışık-gölge kurallarını anımsatır. Eserin adında yer alan 'Baroque' ifadesi bu noktaya gönderme niteliği taşıyabilir. Performansdaki nesnelerin ve sanatçının güçlü ışık uygulamaları ile ön plana çıktığı görülür.

Kemik ve kan savaşta can vermiş olan insanları temsil etmektedir. İnsan bedeni kemik nesnesine atıf yaparken kan, savaşın ortaya çıkarttığı şiddetin, gerilimin ve korkunun simgesi olmuştur. Sanatçı kemik yığınının üzerinde

oturmalıdır; kemik yığınları ile savaşlarda hayatını kaybeden insanlara gönderme yapan sanatçı, bu kayıplardan ötürü üzüntü duyan insanların ortaya koyduğu psikolojik süreçleri performansı ile ifade etmeye çalıştığı söylenebilir. Abramovic bu çalışmasında, hayatta yaşanabilecek birçok olumsuzluğa vurgu yapar. Bu olumsuzlukların hayatın olağan döngüsü bağlamında unutulmayacağını fakat yaşamın devam edeceğine işaret eder. Çünkü hayat olumlu ve olumsuz yaşantılardan elde edilen tecrübelerle yeniden biçimlendirilir.

Kemiklerden kanı ne kadar arındırmaya çalışsa da izlerin tamamen temizlenemeyeceğine vurgu yapılır. Sanatçının giydiği beyaz elbise saflığı, barışı, ölümü, yeniden başlangıcı temsil eder. Beyaz renk ayrıca savaşın yarattığı şiddet temasını vermek için kullanılabilir en etkili göstergelerden bir tanesidir. Çünkü beyaz elbise üzerine etki edecek herhangi bir rengi güçlü bir şekilde yansıtmaya özelliğine sahiptir. İkinci bölüme geçtiğimizde sanatçı kemikleri canlı bir performans ile temizlerken arka planda üç ana ekrandan oluşan video çalışması yer almaktadır. Birinci ekranda babasını, ikinci ekranda Abramovic'i, üçüncü ekranda ise annesi görülmektedir. Bu savaşta kayıpların yaşanması aile bağlarının kopması için bir sebep olmadığını bizlere göstermektedir. İkinci kareye baktığımızda elleri hava da olan babası, ellerini göğsünde çapraz şekilde birleştirmiş olan annesi, Abramovic'in eseri ile ilgili video sunusunu dinliyormuş gibi bir görüntü ortaya koyarlar. 3.üncü sunudaki Abramovic'in videosunda önlüğü çıkaran sanatçının dans etmeye başlayarak, savaşın bitişini, acının yok olma halini ve her şeyi unutmuşçasına hayata dönüşünü görmekteyiz. Diğer videoda babasının elinde silah belirir bu durum savaş olgusuna gönderme yaptığı söylenebilir. Sanatçının annesi ise gözlerini yumarak tepkisini ortaya koyar. Eserde izleyici, pasif bir şekilde izleyen konumunda kalarak yaşanan olayları üçüncü bir göz olarak performansı izleyerek yorumlayabilir. Bu durum karşısında izleyici sanatçının mental ve fiziksel yorgunluğunu izleme imkânı sunar. Video ve sesin birlikteliği ile oluşturulan bu sanat uygulaması birçok sosyokültürel kodlamayı içerisinde barındırır.

Gillian Wearing kamusal alanda gerçekleştirdiği 'Peckham'da Dans' performansında ortaya koyduğu süreç, Performans Sanatının önemli özellikleri arasında yer alan doğaçlamaya vurgu yapar.

<b>Gillian Wearing, Peckham'da Dans,1994</b>	
<b>Sanatçı</b>	Var
<b>Nesne</b>	Yok
<b>Süreç</b>	25 dk. (video gösterisi)
<b>Mekân</b>	Güney Londra, Alışveriş Merkezi
<b>İzleyici</b>	Pasif Konumda

**Tablo 3:** ‘Peckham’da Dans’ Eserindeki Sanatçı, Nesne, Süreç, Mekân ve İzleyici Bileşenleri

Bu yapıt sanatçının içsel varoluşunu bizlere aktarmaktadır. Çalışma 1964-77 yıllarında Britanya’daki BBC’deki Granada televizyon kanalı için yapılan bir belgesel halini alarak 7 yaşından itibaren farklı insanların yaşam biçimleri ele alınarak içsel dürtülerini incelemektedir (Hopkins, 2018, s. 273). Gillian Wearing yapıtlarında; güçlü ve kışkırtıcı film, video ve fotoğrafları ile kişisel kimliğin doğasını ve inşasını sorgulamaktadır.

Çaresizlik duyan, halkın kendi özel düşüncelerinin açığa vurmasını sağladığı söylenmesini istediği ama söyleyemeyen ve başka kişilerin söylemesini istediğin şeyleri söyleyen tarzda iç duyguların açığa vurulması gibi çalışmalar yapmıştır. ‘Peckham’ da Dans’ için sanatçı, Güney Londra’nın yoğun bir alışveriş merkezinde müzik olmadan spontane gelişen dans figürleri ile yanından geçen izleyicileri şaşkınlığa çeviren bir ortam oluşturmuştur. Halka açık bir yerde kendinden geçmiş gibi hareket halinde olması çalışmayı etkili kılar. Sanatçının bu performansı izleyicilerin gülme reaksiyonunu sağlar.



**Görsel 2:** GillianWearing, Peckham'da Dans,1994  
(<https://www.southlondongallery.org/collection/gillian-wearing-dancing-in-peckham/> Erişim Tarihi:16.05.2022)

İnsanları güldürmesine sebep olduğu görülmüştür. Yoldan geçenleri umursamadan, kayıtsızlığına aldırış etmeden dans ederken kendini kaydetti. Çalan şarkının belirli aralıklarla değişkenlik göstermesi dansın da değişimine sebep olmuştur. Wearing'in belgeleme diline ilişkin samimi anlayışı, kamusal ve özel deneyim arasındaki boşluğu araştırmaktadır.

Performans temelli sanat uygulamalarında '*mekân*' kavramı önemlidir. Sanatta iç mekân ve dış mekân olguları performans sanatçıları tarafından yoğun şekilde kullanılmıştır. Bazen iç mekânda uygulanan performanslar bazen dış mekânın

(doğanın) sağlamış olduğu olanaklar ortaya koyularak yapılan çok sayıda çalışma olduğu söylenebilir. Örneğin; Marina Abramovic çalışması (Balkan Baroque), burada sanatçı iç mekânı kullanmıştır. Dış mekânı kullanarak performans çalışmalarını ortaya koyan sanatçılardan bir tanesi de Dennis Oppenheim'dir.

Dennis Oppenheim, biri yıkıntılar içinde diğeri bir höyük üzerinde gerçekleştirdiği 'Paralel Gerilme' Performans Sanatında anı betimlemek adına sıkça kullanılan fotoğraf tekniği ile yapılmış bir çalışmadır.

<b>Dennis Oppenheim, Paralel Gerilme, 1970</b>	
<b>Sanatçı</b>	Var
<b>Nesne</b>	Tuğladan Oluşan Duvar
<b>Süreç</b>	10 Dakika (Performans süresi)
<b>Mekân</b>	New York (Brooklyn ve Manhattan Köprüleri Arasında), Long Island
<b>İzleyici</b>	Pasif Konumda

**Tablo 4:** 'Paralel Gerilme' Eserindeki Sanatçı, Nesne, Süreç, Mekân ve İzleyici Bileşenleri

Eser iki fotoğraf baskısının alt alta basımı ile oluşturulmuştur. Ortada bulunan mavi şerit üzerinde, eserde gördüğümüz görsellerin konumu, duruş stili, hangi süre zarfında yapıldığı hakkında bilgilendirici yazılar yer alır. Sanatçı, ilk fotoğrafta gösterilen ilk eylemde, New York City' deki Brooklyn ve Manhattan köprüleri arasındaki bir alanda, bulunan blok duvar ile çökmüş bir beton iskele arasında vücudunu germiştir. Bu gerilme de ellerinin konumlandığı duvara baktığımızda ciddi bir güç verme eylemi görmekteyiz. Sanatçı çökmüş olan zemine bakarken, sırtı gökyüzüne dönük bir konumdadır. Görseldeki mavi metinde yer alan ifadeler bakıldığında performansın 10 dakika sürdüğü anlaşılmaktadır. Sanatçı yatay bir pozisyonda yer çekimine meydan okumak istemiş ve 10 dakika boyunca

durmuştur. Fotoğraflanma anları ise en zorlandığı ve artık dayanma gücünün kalmadığı anda çekilmiştir. Bu zorlu süreci aktarabilmek için olabildiğince kendi dayanıklılığını da ölçtüğünü gözlemlemekteyiz. Farklı bir bakış açısıyla değerlendirdiğimizde de sanatçının bu gerilme hareketi çöken zeminden kaynaklı olarak birbirinden ayrı olan yapıların ayrılmasını engellemeye yönelik bir çaba olarak da algılanabilir. Tıpkı Arazi Sanatında, Arazi sanatçılarının doğanın tahribatı ekolojik dengesizlik vb. olumsuz süreçlere karşı doğayı düzeltme, onarma gibi eylemleri ortaya koymalarına benzer bir durum bu çalışmada söz konusu olabilir. Çökmeden kaynaklı olarak deforme olan yapıyı birleştirme çabası göze çarpar.



**Görsel 3:** Dennis Oppenheim, Paralel Gerilme, 1970

(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/oppenheim-parallel-stress-t12403/>

Erişim Tarihi: 25.04.2021)

Sanatçının diğer performansın da Long Island'da terk edilmiş bir arazide iki höyük toprak arasında V şeklinde duruş sergiliyordu. Bu görüntüde konum aldığı arazi ile bütünleştiğini görmekteyiz. Bu bütünlük doğa ile iç içe olduğu çağrışımı vermektedir. İki performansını benzer bir tarzda gerçekleştirdiği ve fotoğraflanma anlarına bakıldığında üst karede zorlandığını, alt karede ise oldukça rahat olduğunu görmekteyiz. Birbirinden zıt olan bu görseller doğanın zorluk ve kolaylık hallerine gönderme yapar niteliktedir. Çalışmada ilki yapay bir arazide zor bir hareket uygulamakta, altta görülen çalışma müdahale edilmemiş bir yapının kolaylığı ve rahatlığı ile sanatçının kendi bedenini alana entegre edişini gösterir.

Performans Sanatında süreç kavramı, eserin ortaya koymaya çalıştığı kavramsal yapının algılanması noktasında önemli bir bağlam olarak karşımıza çıkar. Bu noktada süreç kavramı bazen bir eserin sanatçı tarafından ortaya çıkartıldığı zaman dilimine işaret ederken bazen de kullanılan nesnelere yaşamış olduğu değişim ve dönüşümün ifade edilmesi bağlamında kullanılan güçlü bir kavram olarak karşımıza çıkar. Sanatta süreç kavramı, özellikle 20.yüzyıl sonrasında tartışılmaya başlanmıştır. Örneğin; bazı çalışmalarda sanatçı eserini oluşturur ve oluşturduğu eser farklı etkenlerden kaynaklı olarak yok olur. Yani sanatçı eseri üretir ve üretilen eser ortadan kalkar. Burada süreç kavramına önemli vurgu yapılır. Verilmek istenen mesaj ise performansın başlangıcı ve bitişin süreci izleyicide bıraktığı kavramsal değerlerdir. Bu bağlamda performans temelli sanat uygulamalarında süreç kavramını değerlendirebileceğimiz önemli örneklerden biri olarak John Cage in 4 Dakika 33 Saniye isimli eseri gösterilebilir.

John Cage, mekân olarak tiyatro sahnesinde bir piyano resitali yapacak şekilde başladığı '4'33''(4 Dakika 33 Saniye)' adlı çalışması, seyircileriyle bulunduğu bu performansında '*süreç*' kavramına dikkat çekmiştir.

<b>John Cage, 4'33'' (4 Dakika 33 Saniye), 1970</b>	
<b>Sanatçı</b>	Var
<b>Nesne</b>	Piano, Kronometre, Zamanlayıcı, Nota Defteri, Sandalye
<b>Süreç</b>	4 Dakika 33 Saniye
<b>Mekân</b>	McCallum Tiyatrosu. California
<b>İzleyici</b>	Aktif Konumda

**Tablo 5:** 4'33'' eserindeki Sanatçı, Nesne, Süreç, Mekân Ve İzleyici Bileşenleri



**Görsel 4:** John Cage, 4'33'', 1970

([https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4&t=77s&ab\\_channel=JoelHochberg/](https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4&t=77s&ab_channel=JoelHochberg/)  
Erişim Tarihi: 31.05.2022)

Parçanın galası sırasında, Cage piyanosunun başına sessizce oturdu ve üç hareketin ilerleyişini işaretlemek için klavye kapağını açıp kapattı. Seyirci performansı merakla bekledi, ancak geleneksel bir piyano konseri ile karşılaşmadılar.

Cage, Deneysel Sanat uygulamalarını benimseyen bu bağlamda çalışmalar yapan bir sanatçıdır. Cage'in bakış açısı rastlantısallığı ön plana çıkartır. İyi bir eserin belirli bir program dâhilinde kurgulanarak ve defalarca çalışılarak yapılabileceği anlayışından farklı olarak bu tür eserlerin deneysel süreçler sonucunda ortaya çıkabileceğini, bu süreçlerde rastlantısal dokulara ulaşılabilmesi ve sanat ile yaşam arasındaki etkileşimin olması gerektiğine vurgu yapar. 4' 33'' isimli bu çalışma Cage'in bakış açısını destekler niteliktedir. Bu eserin günümüze ulaşmasını sağlayan video görüntüleri mevcuttur. Bu video görüntüleri bağlamında; eser incelendiğinde piyanosu başına oturan bir piyanistin piyanoyu çalmadan sessiz bir şekilde sadece elinde tuttuğu kronometre ve belirli süreler içerisinde piyanonun kapağını açıp kapatması, bilinen konser formatından çok uzak bir görüntü sergiler. Konseri izlemeye gelen izleyicinin bu durum karşısındaki tepkisi (izleyicinin konuşmaları, gülüşmeleri vb. tepkileri) 4 dakika 33 saniye isimli çalışmanın bütünüdür. Bir bakıma John Cage'in yaşamın doğal seslerinin sanat ile olan bağlantısını bu performans çalışması ile ortaya koymaya çalıştığı söylenebilir. Aynı zamanda bu çalışma da süreç kavramının yanı sıra 'izleyici' faktörü de eserin merkezindedir.

'İzleyici' faktörü özellikle 1960 sonrası sanat hareketlerinde sanatın oluşum sürecine etki eden önemli bileşenler arasında gösterilir. Bu araştırmanın amacında da belirtildiği üzere incelenen performans temelli sanat uygulamalarında eserlerin içerdiği anlamsal boyutun algılanabilmesi açısından izleyicinin eserdeki varlığına yönelik değerlendirmelerin güçlü bir bağlamda ortaya konulabilmesine bağlıdır. İzleyici faktörü Happening çalışmalarında ön plandadır. Allan Kaprow bu bağlamda önemli çalışmalar icra etmiştir.

*"Happening'in Türkçe karşılığı 'Oluşum' dur. Adnan Turani kısaca tanımlamasını; izleyicinin de katılımıyla bir "Olay" halinde gerçekleştirilen sanat türü. Bir ana teması olmayan, birçok sanatın iç içe uygulandığı, anında oluşan bir tür gösteri niteliğindeki Happeningler, geleneksel ustalıkla ve sanatın kalıcılığına karşı tepkidirler" (Turani, 2011, s. 53) sözleriyle yapmıştır.*

Allan Kaprow'un eserlerinde izleyici, çalışmanın oluşum sürecine önemli katkı sağlar. Bu eserler arasında 'Fluids' isimli eser gösterilebilir. Kaprow, kalıp kütle

buzlarla yapmış olduğu ‘Fluids’ çalışması, izleyiciler ile birlikte bir yapı oluşturmuştur. Çalışma farklı alanlarda, günümüzde de devamlılık göstermektedir.

Allan Kaprow, Fluids,1967	
<b>Sanatçı</b>	Var
<b>Nesne</b>	Buz Kütleleri, Merdiven, Eldiven
<b>Süreç</b>	Vardır (Buz Kütlelerinin Erimesi)
<b>Mekân</b>	Almanya’da Bir Arazi
<b>İzleyici</b>	Aktif Konumda

**Tablo 6:** ‘Fluids’ Eserindeki Sanatçı, Nesne, Süreç, Mekân ve İzleyici Bileşenleri



**Görsel 5:** Allan Kaprow, Fluids,1967

(2417416174\_5ce1d59ec4\_z.jpg (640×428) (staticflickr.com / Erişim Tarihi: 18.04.2021)

Kaprow’un, Fluids çalışması önemli çalışmalarındandır. Çalışma dikdörtgen kalıplardan alınan buz kütlelerini kullanılarak oluşturulan (inşa edilen) bir yapıyı

tanımlar. Bu çalışma farklı yerlerde sanatçı tarafından izleyicilerin katılımı ile defalarca Performans Sanatı bağlamında yapılmıştır. Bu performans'ın uygulanma sürecinde sanatçı, izleyicinin de sürece dâhil olmasını sağlar. Sanatçı hem bu performansın tasarlayıcısıdır hem de çoğu çalışmasında performans'ın yani eserin üretiliş sürecinde izleyicilere dâhil olur. Eserinde adından anlaşılacağı üzere buz kalıplarında katılaştırılan sıvı, performans uygulaması bittikten sonra doğal bir şekilde (güneşin, tabiatın etkisiyle) erime (sıvılaşma) sürecine bırakılmıştır. İzleyicinin bu çalışmadaki rolü ortaya çıkan eserin sadece izleyicisi değil aynı zamanda o eserin başlangıcından bitişine kadar ki süreci deneyimleyen kişidir. Süreç ve izleyici kavramları bu çalışmada ön plana çıkar. Çalışmanın potansiyeline bakıldığında sanat eserinin metalaşmasına, kalıcılığına yönelik tepkisel bir bakış açısı gözlemlenebilir. Çünkü bu eserin fiziksel yapısı uzun süre kalıcılığını sağlayacak bir potansiyele sahip değildir. Eser belli bir müddet sonra sıvılaşarak yok olur. Dolayısıyla bu çalışmanın, biçimselliğini oluşturan malzemenin yapısından ziyade ortaya konulan eserin vermeyi amaçladığı kavramsal boyut ön plandadır.

Performans Sanatında nesne kullanımının temeli 20.yüzyılın başındaki avangart hareketlere dayanır. Özellikle Marcel Duchamp'ın hazır nesneyi sanat ile bütünleştirme çabası sonraki dönemlerde sanatçıların farklı sanat anlayışlarını kurgularken çıkış noktası olmuştur. Özellikle performans temelli sanat uygulamaların nesne kullanımı önemlidir. Kavramsal Sanatla yoğun şekilde sürece dâhil olan nesne, günümüzde de birçok Çağdaş Sanat formunda karşımıza çıkar.

Ana Miguel, galeri alanında büyük bir minder ve üstüne 4 tane kalp işlenmiş minderler ile kurguladığı 'I Love You' çalışması, izleyicilerin mekânda dinlenebilecekleri, bir alan olarak kurgulanmıştır.

<b>Ana Miguel, I Love You, 2000</b>	
<b>Sanatçı</b>	Eserin Üretim Aşamasında Var
<b>Nesne</b>	Saten, Kadife, Tiftik Yün Tığ, Ses Ve İp Mekanizmaları

<b>Süreç</b>	Var
<b>Mekân</b>	Var
<b>İzleyici</b>	Aktif Konumda

**Tablo 7:** ‘I Love You’ Eserindeki Sanatçı, Nesne, Süreç, Mekân ve İzleyici Bileşenleri

Çalışma Brezilyalı sanatçı Ana Miguel tarafından tasarlanmıştır. Galerinin döşemesinde, kalp şeklinde dokunmuş yastıklar ipek ve kadife kumaşların kullanımı ile yapılandırılmıştır. Duvardan sarkıtılmış olan örümcek ağına benzer yapı uçlarında diş şeklinde bir biçimi barındırmaktadır. Gelen ziyaretçiler bu yerde serilmiş olan döşemeye uzanıp rahatlar, başlarının rahatlama derecesiyle yastıklarda bulunan bir mekanizma sayesinde aşk müzikleri eşlik etmektedir (De Oliveira, 2005, s. 130).



**Görsel 6:** Ana Miguel, I Love You, 2000  
(<https://www.pipapriize.com/pag/artists/ana-miguel/> Erişim Tarihi: 11.10.2021)

Ana Miguel, yapmış olduğu bu çalışmada, kullanılan nesnelere bakıldığında, iplerden oluşan ve tavanda bulunan kırmızı iplerle örülmüş olan, bir örümcek ağı izlenimi uyandıran biçimsellik göze çarpar. Zeminde dikdörtgen formunda bir döşek (yatak) üzerinde 4 tane yastık, yastıkların üzerinde kırmızı iple işlenmiş kalp işareti

bulunur. Yastıkların içerisinde aşk müzikleri çalan ses cihazları bulunur. Tavanda asılı olan kırmızı iplerle yapılan örümcek ağından 4 köşesinden yatağa doğru inen ipler görülür. İzleyicinin serbest bir şekilde bu çalışmayı deneyimlemesi sağlanır. İzleyici bu Enstalasyonda performansı'nı ortaya koyarken özgürdür. İzleyici bu eser karşısında gündelik yaşamın bir parçası olan 'uyuma' eylemini gerçekleştirmeye yönelik bir davranış sergiler. Çünkü gerçek yaşamda yatak uykuyu ya da dinlenme eylemini harekete geçiren önemli bir nesnedir. Yastıkların içerisine yerleştirilen müzik cihazı sayesinde yatağa uzanan izleyiciler çalınan müziğin etkisiyle rahatlama sürecine girerler. Bu durum izleyicinin içinde yaşadığı sosyokültürel problemlerin belki de bir müddet unutulmasına katkı sağlayabilir. Uyku eylemi çoğunlukla insana rahatlama, huzur vb. duyguları yaşatır.

Sanatçı, 'örümcek ağı' ile insanların birbiriyle olan ilişkisine gönderme yapmış olabilir. Hayatın olağan akışında bireylerin birbiri ile olan etkileşimi ve bu etkileşimle ortaya çıkan hareketlilik eserin bütününde etkisini hissettirir. İplerin renginin kırmızı olması dinamizm ve hareketliliğe işaret ettiği söylenebilir.

Sanatçı kavramsal yapıdaki fikri düşünür ve bunu nesne, mekân, süreç ve izleyici bileşenlerinin oluşumu ile icraata geçirir. Sanatçı bazen bu çalışmaların merkezinde yer alır bazen de eserin kurgusal yönünü inşa eder. Bazı çalışmalarda izleyici ön plandadır. Eseri oluşturan aktör konumundadır. Fakat performans temelli sanat uygulamalarının tamamında sanatçı, nesne, süreç, mekân ve izleyici faktörlerinin biri veya birkaçının birbiriyle olan etkileşimi görülür.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM BULGULAR VE YORUM

### 3. PERFORMANS TEMELLİ SANAT UYGULAMALARINDA BİR AKTÖR OLARAK İZLEYİCİ

Performans Sanatı bağlamında yapılan çalışmalara bakıldığında birbirinden farklı yapıların karşımıza çıktığını görürüz bu yapılar; sanatçı, nesne, mekân, süreç ve izleyici etkileşimi sonucu ortaya çıkmıştır. Her ne kadar Performans Sanatı ayrı bir sanat hareketi olarak anılıyor olsa da 1950 sonrası ortaya çıkan farklı sanat hareketlerinin bazıları ile bağlantılı olduğu unutulmamalıdır. Bu sanat hareketleri arasında Enstalasyon, Fluxus, Dijital Sanat, vb. sayılabilir. *'Performans Temelli Sanat Uygulamalarında Bir Aktör Olarak İzleyici'* adlı bu çalışmada, sadece Performans Sanatında izleyici ya da izleyicilerin sanat eserinin ya da eserlerinin oluşum sürecindeki etkilerine yönelik değerlendirmeler yapılmıştır. Aynı zamanda, 1950 sonrası ortaya çıkan sanat hareketlerindeki performans temelli sanat pratiklerinin oluşum sürecinde izleyici ya da izleyicilerin *'bir aktör olma potansiyellerine'* değinilmiştir.

Enstalasyon mekânlarında içine girilebilen, yapılmış olan eserlerin deneyimlenmesi, tutum ve değerlerin yenileşen düşünce yapısı ile sorgulanabilmesi sağlanır. *"Tek bir açıdan izlenen sanat nesnelere ile yaşamsal bağlar kurmak çoğunlukla güç olmaktadır. Mekân yerleştirmelerinde izleyici çoğunlukla yapının merkezindedir ve mekân ile birlikte yeniden yaratılan bir nesneye dönüşmüştür. Platoncu yaklaşıma göre; "Bir şey algılandığında, tanımlandığında ya da anlaşıldığında, getirilen yeni duygu ve düşünceler ile orada olan değiştirilmektedir"* (Cazeaux, 2000, s. 66).

*'Performans Temelli Sanat Uygulamalarında Bir Aktör Olarak İzleyici'* başlıklı bu çalışmanın bulgular ve yorum bölümünde incelenen eserlerin listesi tablo 8'de yer alır. Bu eserlerde performans temelli sanat uygulamalarında izleyici/izleyicilerin eserin oluşum sürecindeki katkıları/ etkileri incelenmiştir.

<b>İNCELENEN ESERLER</b>				
	<b>Sanatçı</b>	<b>Eser Bilgileri</b>	<b>Yapım Yılı</b>	<b>Yer</b>
<b>1</b>	<b>Marcel Duchamp</b>	<b>“1200 Sacks of Coal”</b> (1200 Kömür Çuvalı)	<b>1938</b>	Paris (Fransa)
<b>2</b>	<b>Joseph Beuys</b>	<b>“7000 Oaks”</b> (7000 Meşe)	<b>1982</b>	Kassel (Almanya)
<b>3</b>	<b>Ann Hamilton</b>	<b>“The Event of a Thread”</b> (Bir İplik Olayı)	<b>2012</b>	New York (ABD)
<b>4</b>	<b>Refik Anadol</b>	<b>“Alkazarın Rüyası”</b>	<b>2021</b>	İstanbul (Türkiye)

**Tablo 8:** İncelenen Eserler

<b>3.1.</b>	<b>Marcel Duchamp</b>	<b>“1200 Sacks of Coal”</b> (1200 Kömür Çuvalı)	<b>1938</b>
-------------	-----------------------	--	-------------

Marcel Duchamp, sanat tarihinde önemli bir yeri vardır. Günümüzde sanatın biçim ve içeriğinde yaşanan değişimlerin kaynağı olarak Duchamp’ın 20. yüzyılın başlarında ortaya koyduğu stratejiler gösterilebilir. Yapmış olduğu çalışmalarda sınır tanımayan, uç noktaları yaşayarak eserlerinin altında yer alan, anlam bütünlüğüne dikkat çekmeyi hedeflediğini görmekteyiz. 1917 yılında yapmış olduğu ‘pisuvar’ çalışması da önemli eserleri arasında yer alır. Duchamp’ın sanata getirdiği bilindik sanatsal formların dışındaki bu uygulamalar Çağdaş Sanat’ın oluşumunda büyük bir etkidir.

Sanatçının ‘1200 Kömür Çuvalı’ çalışması sanatın bilindik formlarından farklı yapıları karşımıza çıkarır. Bu çalışmanın incelenmesi sanatçı, nesne, süreç, mekân, izleyici etkileşiminin boyutlarının ortaya konulması açısından önemlidir.



**Görsel 7:** Exposition Internationale Du Surréalisme Sergisinin Davetiyesi, 17 Ocak 1938  
([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exposition\\_surrealisme\\_Paris\\_1938\\_carton.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exposition_surrealisme_Paris_1938_carton.jpg) / Erişim Tarihi: 15.05.2022)

Bu çalışma; ‘Exposition Internationale du Surréalisme’ 17 Ocak - 24 Şubat 1938 tarihleri arasında, Georges Wildenstein tarafından yönetilen, Paris’teki Rue du Faubourg Saint-Honoré, 140 adet eser ile zenginçe donatılmış Galérie Beaux-Arts’ta gerçekleşen Sürrealist sanatçıların resimlerinin ve yerleştirmelerin bulunduğu bir sergi olarak kurgulanmıştır. 8 sayfalık katalogta yer alan bilgilerde; Sürrealistlerin öncüsü ve teorisyeni Fransız yazar André Breton çizimlerini yaparak oluşturduğu sergi alanına, yanında Sürrealizm hareketinin en tanınmış şairi Paul Éluard sıradan bir sanat gösterisi olmayacak Enstalasyonun kavramsallaştırılmasına aracılık etti. Planlamada yukarıdakilerle birlikte, üretici ve hakem olarak Marcel Duchamp, Salvador Dali ve Max Ernst yer almıştır. Düzenlenen bu çalışmanın üç bölümde incelemek mümkündür. Merkezi bir mağara fikri olduğu görülmektedir. Bu alanda

yer alan 1200 kömür çuvalı tavana asılı bir şekilde bütün sergi alanını kaplamaktaydı. Çalışmada Sürrealistlerin, kişiler üzerinde ciddi bir kafa karışıklığı yaratmak istedikleri görülmektedir (Demos, 2007, s. 128).



**Görsel 8:** Marcel Duchamp, Tavandan Bir Soba Üzerinde Asılmış 1200 Kömür Torbası , 1938  
([https://www.toutfait.com/issues/volume2/issue\\_4/interviews/hirschhorn/popup\\_8.html](https://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/hirschhorn/popup_8.html) / Erişim Tarihi:15.03.2021 )

Çalışmanın ana salonunda tavanda asılı olan 1200 kömür torbasının bulunduğu alanda küçük bir kaidenin üzerinde yer alan silindir formunda bir kömür mangalı yer alır. Fenerin yaydığı mangalın deliklerinden sızan ışık süzmeleri mekânın bir bölümünü aydınlatır. Alanı görmeye çalışmak oldukça zor ama bir o kadar da esrereğiz bir hava katmaktadır. Tavandaki devasa şekilde bütün alanı kaplayan kömür torbaları zeminde sergilenmekte olan eserlerin üstünü bir örtü gibi kaplamaktadır. İçlerinde kömür tozu, kâğıtlar bulunan çuvallar, karanlık ve basıklığın etkisi ile ceset torbalarından farksızdı. Bu deneyime katılan izleyiciler sergi alanına ellerine fenerler verilerek alınmıştır. Sergi alanındaki katılımcıların gerilim, korku

vb. duyguları yaşarken bir o kadarda merakla sergi alanını keşfettikleri, izleyiciyi de esere dâhil etmenin potansiyel farklı bir yoluydu.



**Görsel 9:** Hélène Vanel, Sergi Açılışındaki Gösterisi Sırasında, 1938  
(<https://dantebea.com/tag/exposition-internationale-du-surrealisme/> Erişim Tarihi: 18.05.2022 )

Serginin ilk açılış gününde dönemin ünlü dansçılardan olan Hélène Vanel'in performansı dâhil edilerek izleyiciye yeni bir etkileşim alanı sunulmuştur. Ana mekânın zemininde yer almakta olan yatak ve etrafındaki gölet ile sazlık havası verilmiştir. Etrafında katılım sağlamış olan sanatçıların tabloları yer alırken yerde yapraklar vardır. Sanatçı hem dans ederken bir müddet sonra histeri nöbetleri geçirircesine davranmaktadır. Ortamın karanlık kaos haline yakışır bir performans ile izleyiciyi şaşkına uğratan davranışlar hakimdir. Alanı kaplayan bir diğer bölme ise; mankenlerden oluşur.

Duchamp, çalışmaların asıldığı alanlar için iki yönlü döner kapılar yapmış ve çalışmayı bu alanlarda sergilemiştir. Ziyaretçiler ellerindeki fenerler yardımı ile çalışmaları incelerken bile hayranlıkları yüzlerinden okunmaktadır. Sergideki eserler bilindik sergileme yöntemlerinin dışında (sabit bir yüzeye eserlerin asılması) dönen panellerin yüzeyine yerleştirilmesi izleyicide şaşkınlık yaratmıştır. Çünkü bilindik yöntemlerin dışında bir sergileme stratejisi benimsendiği söylenebilir.

Enstalasyon ile Gerçeküstücülük birbirine yakın bakış açıları ortaya koyar. Bu eser bağlamında düşündüğümüzde, kaotik bir ortam bilindik galeri mekânlarından farklı bir görüntü karşımıza çıkar. Bilindik galeri mekânlarının temiz beyaz duvarları, iyi aydınlatılmış eserlerin teşhir alanları ya da sanat eserlerinin düzenli bir yapıda gösterime sunulması Duchamp'ın bu çalışması ekseninde ifade edilebilecek bir bağlamı karşımıza çıkartmaz. Bu Enstalasyon karmaşık formların birbirleriyle olan eklettik yapısını izleyiciye sunar (Demos, 2007, s. 128). Demos'un ifadeleri bağlamında şu değerlendirmeleri yapabiliriz. Duchamp'ın 1200 kömür çuvalı isimli Enstalasyon çalışması sanatın birçok bilindik yönüne eleştirel bakış açısı ortaya koyar. Özellikle bu çalışmanın sanatçı, nesne, mekân, süreç ve izleyici kavramları bağlamında detaylı bir şekilde incelenmesi gerekir. Öncelikle eserin kurgusu sanatçıya aittir. Fakat sanatçı bu eserin icra edildiği alanda sanat anlayışlarına yakın bulunduğu Sürrealizmin önemli temsilcilerinin, eserlerinin yer aldığı bir mekân ile çalışmasını bütünleştirmiştir. Hem mekânın içerisindeki nesnelere (gündelik yaşamda kullanılan nesnelere) hem de bu nesnelere yüklenen metaforik anlamlar izleyicileri Kavramsal bağlamda eseri algılayabilmelerine yönelik bir alan açar. Eserin üretildiği dönemin sosyokültürel yapısı bir kaos ortamına işaret eder. Birinci Dünya Savaşından çıkan toplumların yaşadıkları sosyokültürel durumlar özellikle 20. yüzyıl sonrası sanatta oluşan farklı yönelimlerin çıkış noktası olarak gösterilmektedir. İkinci Dünya savaşının başlangıcından önceki süreçte icra edilen bu Enstalasyon çalışmasının içerdiği kodlamalar savaşlardan kaynaklı olarak toplumların yaşadığı stres, kaos, tedirginlik, vb. duyguların dışavurumu niteliği taşıdığı söylenebilir. Aynı zamanda sanatın bilindik yapılarına eleştirel bir bakış açısı koyduğu ifade edilebilir.



**Görsel 10:** Ana Salonda Sürrealizm Sergisini ziyaret edenler, 1938

( <https://koregos.org/fr/margaux-van-uytvanck-l-exposition-internationale-du-surrealisme-de-1938/>  
Erişim Tarihi: 18.03.2022)

*“Her başarılı sanatsal eylem gibi Duchamp’ın kömür çuvalları da zamanla anlaşılmuştur. Belli sanatsal eylemleri de birer yaratıcı keşif olarak görmek mümkündür”* (O’Doherty, 2019, s. 90). Duchamp çalışmasını kurgularken sadece nesnelere eserin merkezinde konumlandırmamıştır. Aynı zamanda eseri yerleştirdiği mekândaki diğer sanatçıların eserleriyle de bütünleştirmiştir. Aslında galerinin içerisine giren izleyiciler, ellerindeki fenerlerle eserlerin potansiyelini algılamaya çalışırlar. Fakat tavanda yerleştirilen kömür çuvalları ve bu çuvalların içerisinden yere dökülen kömür tozlarının yarattığı tedirginlik, izleyicilerin çalışmasının potansiyelini algılamaları noktasında zorlanmalarına neden olduğu söylenebilir. Bir bakıma izleyiciler eserle mekân arasında kalarak gerilimli bir süreç içerisinde yer almışlardır. Silindir yapıdaki delikli nesnenin içinden yayılan ışığın galeri mekanının net olarak aydınlatamaması ve izleyiciler ellerindeki fenerleri kullanarak bir bakıma eseri deneyimleme sürecine dâhil olmuşlardır.

Duchamp, birçok şeyi kavramsallaştırmış olsa da, gösterinin kurulumu, inşaat sorumlulukları için. “*Bir ekibin, bir grubun parçasıydım ve tavsiyeler verdim*” diyerek yapılanları şu şekilde anlatır; Man Ray, Maitre des Lumières olarak hizmet edip cep lambaları dağıtırken, Wolfgang Paalen, sazlık ve çalılarla çevrili küçük bir gölet olan Eaux et Broussailles’i inşa etti ve sürrealistler galerinin köşelerine dört antika Fransız tarzı Louis XV tarzı yatak yerleştirdi. Alanlar izleyicilerin duyularını harekete geçirmek için, kavrulmuş kahve kokusu, galerinin havasında süzüldü ve bir gramofon bir delinin çığlıklarının kayıtları arasında değişen film müziği İltica ve Alman askeri marşı şarkıları yer almaktaydı. Sürrealistler, geleneksel galerinin dışına çıkarak, kurum ile onun geleneksel düzenleme ve rasyonalizm (akıl yoluyla algılanabilen) arasındaki geleneksel bağları kopardılar. Düşünce modlarını talep eden nadir nesnelere sanat eserleri yalnız izleme ile değil onlar ile diyaloga geçmelerini sağladılar (Demos, 2007, s. 130).

Ortak bir düzeyde uyum sağlayan Enstalasyon çalışması, izleyiciyi eser ile etkileşime sokan dönemin en önemli sergilerindedir. Çalışmada Sürrealist eserlerin yer alıyor oluşu ile insanların bilinçaltı keşiflerine canlı tanıklık edilen bir alan kurgulanmış olduğu görülmektedir. Sergide kurgulanmış olan dünya ile sanatçının, izleyiciyi bir aktör olarak konumlandırıldığı nokta kesişim gösterir. Bu kesişim izleyici de gerçekliğin ötesinde farklı algısal süreçlerin yaşanmasına alan açabilir. Bir bakıma Sürrealizm’in temelini oluşturan bilinçaltı imgelerinin izleyicinin eserle olan etkileşimleri sonucunda gerçek ötesi yeni/farklı kurgusal yapılara yönelimi sağlayabilir. Çünkü galerideki eserin tüm bileşenlerine bakıldığında hem görsel hem de işitsel birbirinden farklı uyarıcıların birbiriyle olan bağlantıları göze çarpar. Farklı disiplinlerin bir araya gelmesiyle oluşturulan bu eser alışılmışın dışında sanatsal dokuları barındırır. İzleyiciyi etkileyen en önemli bağlamda budur.



**Görsel 11:** Galerie Des Beaux-Arts, Paris, Yatak, Marcel Jean in Bir Nesnesi, Paalen, Penrose Ve Mosson Tabloları, 1938  
([http://www.all-art.org/history580-3\\_Surrealist\\_Art8.html/](http://www.all-art.org/history580-3_Surrealist_Art8.html/) Erişim Tarihi: 18.03.2022 )

Marcel Duchamp, 1200 Kömür Çuvalı eserinde, izleyici eseri bütünleyen bir bağlamdadır. Yapılan çalışma deneysel bir sergi tasarımı niteliği de taşır. Bu eserin incelenme sürecinde izleyicinin aktif bir rol oynadığı görülmektedir. Duchamp'ın oluşturduğu bu Enstalasyon çalışmasında kullandığı nesnelerin izleyiciyle olan etkileşiminde, izleyicinin sanatın yapısına yönelik eleştirel düşünmesinin önünü açar. Her ne kadar 20. yüzyılın başlarında nesnenin sanatla olan etkileşimi sanat alımlayıcısında şaşkınlık yaratmış olsa da, izleyicinin sanat eseri karşısında aktif bir konuma geçişi bu eserle sağlanmıştır. Bu noktada izleyici sanatın oluşum sürecinde aktif bir konuma geçer. Yani eseri var eden bir potansiyele erişir. Bu çalışmada Duchamp eseri kurgulamıştır ve aynı zamanda yerleştirme(kurulum) işlemini gerçekleştirmiştir. Fakat deneysel bir potansiyele sahip bu eserin kavramsal bağlamının izleyici tarafından deneyimlenmesi eserin ontolojik yapısına yönelik farklı bakış açılarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Her ne kadar eserde durağan nesnelere seçilmiş olsa da izleyicinin hareketli yapısı ve eserle olan bütünleşmesi bu

çalışmayı performans temelli bir alana çeker. Özellikle el fenerleri, izleyiciyle eserin bütünleşmesini sağlayan önemli bir nesne konumundadır.

<b>3.2.</b>	<b>Joseph Beuys</b>	<b>“7000 Meşe” Kassel</b>	<b>1982</b>
-------------	---------------------	-------------------------------	-------------

Alman kökenli sanatçı Joseph Beuys, Kavramsal Sanatın önemli sanatçıları arasında gösterilir. Sanatçıyı ön plana çıkartan özelliklerin başında doğa, sanat etkileşimi gelmektedir. Gerçekleştirdiği performans temelli sanat uygulamaların çoğunda içinde yaşadığı toplumların sosyokültürel dinamiklerine yönelik bir bakış açısı ortaya koyar. Yaptığı çalışmaların özünde izleyicinin algısına hitap etmek vardır. Beuys, Fluxus hareketinin önemli temsilcileri arasında yer alır. Sanatçı aynı zamanda Süreç Sanatı, Performans Sanatı, Kavramsal Sanat vb. sanat hareketleri bağlamında değerlendirilebilecek eserler ortaya koymuştur. Sanatçının Çağdaş Sanat bağlamında ortaya koyduğu sanat pratikleri, sanatın geçirdiği değişim ve dönüşümlerde önemli bir konumdadır.

Sanatçı İkinci Dünya Savaşından sonra yoğun olarak toplumsal süreçler bağlamında eserler üretmiştir. Bu eserlerin bazılarında kendisi nesnelere olan etkileşimiyle performansını gerçekleştirmiştir. Bazılarında ise eserin oluşum sürecinde izleyiciye yer vermiştir. İzleyici bu eserlerde eseri biçimlendiren bir aktör konumuna yükseltilmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkileri ve sonrasındaki endüstriyel hareketler Avrupa'da yoğun bir şekilde görülmüştür. Beuys'un '7000 Meşe Projesi', bu bağlamda geliştirilen bir eserdir. Çalışmanın çıkış noktası endüstrileşme hareketleriyle doğanın, tabiatın betonlaştırılmasına yönelik oluşan tepkinin ekolojik dengeyi sağlamayı amaçlayan bir çabanın çıkış noktası olarak değerlendirilebilir. Ayrıca '7000 Meşe Projesini etkili kılan bir başka nokta ise projenin gerçekleştirildiği yerin halkının eserin oluşum sürecine destek vermesidir (*Susuz, 2021b, s. 129-130 arası*). Geline nokta uzun süreli bir zaman dilimine yayılan bu projede sanat izleyicisi olan halk, sanatı üreten (gerçekleştiren) bir noktaya evrilmiştir.

*“1980’li yılların başında Batı Almanya’da Yeşil Parti’nin yükselişe geçmesiyle paralel olarak ekoloji meselesine duyduğu ilgi, 1982 yılınca ‘Documenta 7’ bir parçası olarak Kassel’de başlatılan sembolik bir ‘kent yeşillendirme’ projesi olan 7000 Meşe Ağacı’nın hayata geçirilmesiyle ifade edildi” (Hopkins, 2018,s.104).*

Beuys, beş yılda bir düzenlenen Çağdaş Sanat sergisi olan ‘Documenta 7’ye davet edilerek burada bir eser yapması istenmiştir. Çevredeki ekolojik değişimleri konu alacak olan bu sergi için, 1982 yılında ilk ağacı Kassel Müzesi’nin önüne dikimi ile başlayan bir süreç kavramının bütününe tanıklık etmektedir. Proje birçok izleyicinin katılımı ile yapılmıştır. Temki’nin ifadesiyle; Joseph Beuys, 1986 da vefat ettiğinden beri, Avrupa’da giderek artan bir şekilde, yüzyılın seçkin ufuk açıcı sanatçılarından biri olarak tanınmaya devam etti. Kayıtlarda, Beuys’un New York’taki Solomon R. Guggenheim Müzesi’ndeki 1979 retrospektifinden bu yana Amerika Birleşik Devletleri’nde yapılacak çalışmalarının ilk büyük sergisinde sanatçının kendisi de dâhil olmak üzere bir ayrıcalık ve meydan okuma duygusuyla işbirliği yaptı. Bu işbirliği öncelikle enerjisini ve eserini dâhil etmesiyle başladı (Temkin, 1993, s. 4).

*“Katılımcı sanatta izleyiciyi harekete geçirme arzusu aynı zamanda sanatı, baskın ideolojik sistemin (...) teşvik ettiği yabancılaşma durumundan kurtarma dürtüsüdür. Bu varsayımınla yola çıktığında katılımcı sanat sosyal meselelerin paylaşıldığı komünal ve kolektif bir alanı onarmayı ve oluşturmayı amaçlar” ( Bishop, 2018,s.295).*

Beuys, yaptığı bu çalışmada, insanlarla doğal çevre arasındaki ilişki için radikal ekolojik paradigmlar oluşturmada, sanatın rolüne öncelik verdiği görülmektedir. Görsel 12’de, Beuys ilk meşe ağacını dikerek 7000 meşe ağacı projesini başlatmıştır. Sanatçının burada ilk meşe ağacını dikme eylemi onu, projeyi başlatan kişi olarak ön plana çıkartmıştır. Bu eylemin sanatla olan bağlantısını ortaya koyma açısından ilk ağacın sanatçı tarafından dikilmesi önemli bir bağlam olarak görülebilir.



**Görsel 12:** Joseph Beuys – Plants The First Tree For His Artwork *7000 Oaks* in Front of the Fridericianum Museum, Kassel, Germany, 1982 © DACS 2021. Photo © Günter Beer, Barcelona / beerfoto.com (<https://www.tate.org.uk/> Erişim Tarihi: 01.01.2022).

Macpherson'a göre, İkinci Dünya Savaşı'nda ağır bombalanan Kassel'in travmatize vatandaşlarını doğal çevreleriyle yeniden birleştirmenin ve onları içine çeken toplumsal yapılara alternatifler sunmanın bir yolu olarak '7000 Meşe Projesi' tasarlanmıştır. Bu proje kapsamında kullanılacak olan bazalt taşlarının Kassel Müzesinin önündeki çimlerin üzerine yığın şeklinde bırakılması doğanın tahribatına neden olduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir (Macpherson, 2018, s.253).

Bu eleştiriler karşısında Beuys projesini sonlandırmadan hızlı bir biçimde ağaç

dikme eylemini harekete geçirmiştir. Çünkü Beuys'un sanat anlayışında tahrip olan doğanın kendini iyileştirme ve insanın doğayı iyileştirme potansiyeline sahip olduğu anlayışı hâkimdir. Mantıklı bir bağlamda değerlendirildiğinde, bazalt taşlarından kaynaklı olarak deforme olan çimler belirli oranda zarar görse de süreç itibariyle yeniden tazeliğini sağlayacaktır.



**Görsel 13:** Joseph Beuys – Plants the First Tree For His Artwork *7000 Oaks* in Front of the Fridericianum Museum, Kassel, Germany, 1982  
(<https://www.awatrees.com/2019/12/06/joseph-beuys-the-art-of-arboriculture/> Erişim Tarihi: 15.02.2022).

*“Bu yedi bin ağaçla ilgili amacım, her birinin canlı bir parça, canlı ağaç ve sürekli değişen kristal bir kütleden oluşan, boyutunu ve şeklini koruyan birer anıt olmasıydı.(...) Bu iki nesneyi yan yana yerleştirerek anıtın iki bölümünün orantılılığı asla aynı olmayacak. Yani şimdi altı ve yedi yaşındaki meşelerimiz var ve taş onlara hükmediyor. Birkaç yıl içinde taş ve ağaç dengede olacak ve yirmi ila otuz yıl içinde taşın yavaş yavaş meşenin dibinde bir ek haline geldiğini görebiliriz” (Macpherson, 2018, s.253).*

Sanatçı bu eserinde, doğanın bir parçası olan doğanın yapısından beslenen meşe ağacı ve bazalt taşı tercih etmesi metaforik çağrışımlar uyandırır. Meşe ağacına bakıldığında yavaş büyüyen ve uzun süreli varlığını devam ettiren bir ağaç olması dinamizmi ve hareketliliğe vurgu yapar. Aynı zamanda geçmişle gelecek arasında zamansal bir bağlama işaret eder. Bazalt taşı ise volkanik patlamalarla güçlü bir forma sahiptir. Meşe ağacında olduğu gibi bir hareketlilik ya da dinamizm bazalt taşında yoktur. Durağan fakat güçlü bir duruş sergiler. Güçlü minarellerle oluşan bir yapısı vardır. Belki de sanatçı bu özelliğini ön plana çıkarmak istemiş olabilir. Dikilen her fidenin yanına dikey formda bir bazalt taşının eklenmesi farklı zıtlıklara işaret eder. Hareketli-hareketsiz, yaşam ölüm, yumuşak sert, vb. zıtlıkların aslında doğada bir denge oluşturduğu söylenebilir. Bir bakıma ekolojik dengeyi sağlayan en önemli bağlamın zıtlıklar olduğunu ifade edebiliriz. Joseph Beuys bir röportajında ‘7000 Meşe Projesi’yle ilgili şu ifadeleri kullanır.



**Görsel 14:** Joseph Beuys – 7000 Oaks , Kassel, 2012  
 (<https://www.awatrees.com/2019/12/06/joseph-beuys-the-art-of-arboriculture/> Erişim Tarihi: 15.02.2022).

*“Sanat eseri sadece sanatçı tarafından meydana getirilir” söylemiyle tezatlık gösteren ‘7000 Meşe’ projesi, sanat hakkında bilgisi olmayan insanların da sanat eserinin üretim sürecinde aktif bir konumda olabileceklerine işaret ederek, Joseph Beuys’un ‘herkes sanatçıdır’ ifadesi bu projede yer alan katılımcıları niteler. Beuys’un bu ifadesinin temelinde, her insanın toplumu ya da doğayı güzelleştirme noktasında yaratıcı motivasyon’lar ortaya koyabilme potansiyeline vurgu söz konusudur. Sanatçının ‘7000 Meşe’ projesinde vermek istediği mesaj bu yönde okunabilir. Bu bağlamda sanatçının ‘sosyal heykel’ söyleminin bu proje ile gerçekleştirildiği söylenebilir. Bu eser, sanat-yaşam etkileşimine de vurgu yapar. Doğanın bir parçası olan ağaç dikme eylemi toplumsal bir sanat hareketine dönüşmüştür. Bu dönüşümün çıkış noktası, doğanın bozulan dengesinin düzeltilmesine yönelik Almanya’nın Kassel şehrinde yaşayan insanların doğaya olan bağlılıklarının yattığı söylenebilir” (Susuz, 2021b, s. 133).*

Joseph Beuys’un “herkes sanatçıdır” ifadesi bağlamında bu eseri değerlendirebiliriz. Burada vurgulanmak istenen şeyin insanın doğayla olan etkileşiminin gerekliliğidir. Aslında sanatçı doğaya, topluma, insanlığa tüm canlılara faydalı olan bir bireyin ortaya koyduğu yaşam pratiği onu özel bir noktaya ulaştırır. Bu nokta bireye yaratıcı bir karakter kazandırır. Bunun için özel bir sanat eğitimi almasına gerek yoktur. Fakat toplum bilinci, çevresel duyarlılık vb., dünyayı güzelleştirmeye yönelik çabalar bireyi bulunduğu noktada değerli kılar. Belki de bu projeye katılan bireylerin birçoğunun sanat eğitimi yoktu fakat ortaya koydukları performans onları özel bir konuma getirir. Bu konum onları Beuys’un ifade ettiği ‘herkes sanatçıdır’ söyleminin merkezine yerleştirir. Aslında ‘7000 Meşe Ağacı’ izleyicinin, performans temelli sanat uygulamalarında güçlü bir noktaya evrildiğini gösterir. 1960 sonrası birçok performans temelli sanat uygulamasında izleyicinin eserlerin oluşumuna katkı sağladıkları görülür. Fakat oluşturulan eserlerin kalıcılığı ‘7000 Meşe Projesinin potansiyeli ve kalıcılığı ile kıyaslanabilecek düzeyde olmadığı söylenebilir. Yıllar öncesinden uygulanmasına rağmen günümüzde de gelişimini (meşe ağaçlarının büyümesi) hala sağlamaktadır. Aynı zamanda da gelecek zaman

diliminde de etkisini devam ettirecek bir potansiyele sahiptir. Bunu sağlayan en önemli bileşen ‘izleyicinin’ ‘7000 Meşe Ağacı’ projesinde ortaya koyduğu performanstır. Bir bakıma bu projenin gerçekleştirme sürecinde izleyici bir aktör konumundadır.

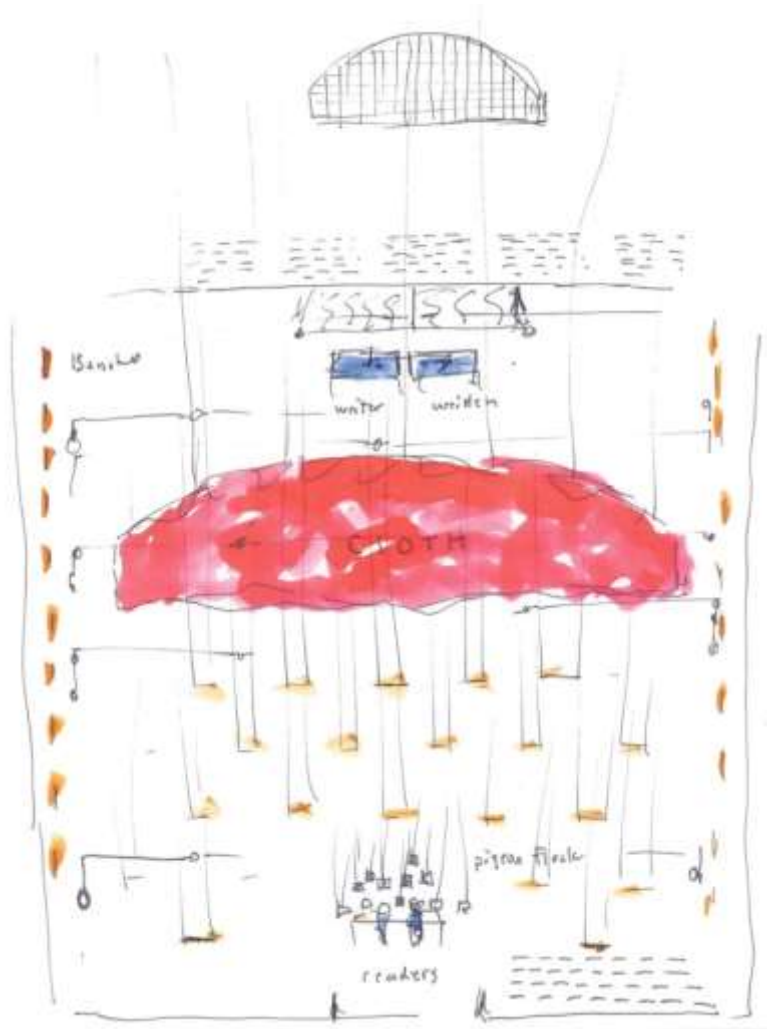
<b>3.3.</b>	<b>Ann Hamilton</b>	<b>“The Event of a Thread”</b>	<b>2012</b>
-------------	---------------------	--------------------------------	-------------

Hamilton, 1956’da Ohio eyaletinin, Lima şehrinde doğdu. 1979’da Kansas Üniversitesi, Lawrence’dan tekstil tasarımı alanında BFA ve altı yıl sonra Yale’den heykel alanında MFA aldı. 1992’de Columbus, Ohio’ya taşındı ve o zamandan beri orada yaşamını sürdürüyor (Dent, 2012, s. 175).

Sanatçının yapmış olduğu bazı Enstalasyon çalışmaları izleyicinin sanat eseriyle olan bağına güçlendirir. Bu çalışmalar sanatın farklı disiplinlerinin bir araya gelmesiyle geniş mekânlarda, mekânın potansiyelini de kullanarak oluşturulmuştur. Oluşturulan bu Enstalasyon çalışmaları izleyicinin deneyimsel süreçler yaşamasına imkân tanır. Hamilton un bu bağlamda yapmış olduğu en önemli eserleri arasında “The Event of a Thread” (Bir İplik Olayı) dikkat çeker.

*“Ann Hamilton, Art 21 röportajında da belirttiği gibi, tüm projeleri boyunca, sanki tüm yapıtları tek bir yorgandan ibaretmiş gibi, ipliğin çizgi ve yazı dizisi olarak sürekli bağına uyum sağlıyor. İşlerinin çoğunda dikiş, dokuma ve kumaş kullanır. Enstalasyonlarının kumaşına gömülü bir “okuyucu” ve bir “yazar” genellikle her zaman ses, metin veya yüz yüze bulunur (...) 5 Aralık 2012 - 6 Ocak 2013 tarihleri arasında New York’taki Park Avenue Armory’de bir iplik olayı açıldı. İzleyicinin 55.000 metrelik bu Drill Hall’daki Enstalasyona girerken fark ettiği ilk şey, ilk başta gizemli bir rüzgâr gibi görünen şeyin salladığı alanın ortasındaki büyük beyaz bir perdeydi. Etrafında sarkaçlar gibi ileri geri sallanan diğer izleyiciler, diğer katılımcılar, iki yetişkin veya üç çocuk için yeterince büyük*

*salıncaklara biniyordu (...) Hamilton'ın Art 21 röportajında bahsettiği, oturduğumuz salıncakların tek iplerle birbirine bağlandığı ve her ipin görebileceğimiz ve bütün için eşit derecede önemli olduğu toplumsal metaforları, bu izleyici (katılımcı olur) bağlamında gerçekleşir. Perde merkez sahnedir ve ilk giren herkesi büyüler” (Colosi, 2013, s. 2-3 arası).*



**Görsel 15:** A Sketch Of Ann Hamilton's Installation The Event Of A Thread, 2012, At The Park Avenue Armory, New York. All Images Courtesy Ann Hamilton Studio (Dent, 2012, S. 175). (<http://lisadent.com/wp-content/uploads/2019/10/studio-12-12-lisa-dent-ann-hamilton.pdf> / Erişim Tarihi: 25.02.2022)

Lisa Dent'e göre, Hamilton'ın çalışmalarının çoğunun arkasında somutlaşmış deneyim ve kavramsal adlandırma arasındaki arayış olsa da, büyük ölçekli başyapıtında 2012'den 2013'e kadar olan bir iş parçacığı olayı özellikle belirgindir.

Burada sanatçı, birkaç farklı sonuç veren çok sayıda duyuya hitap eden bir ‘olay’ sunar. Bağıntı ve gelip geçicilik kavramlarını ifade ediyor ve birbirine bağlıyor gibi görünen uyumlu deneyimler. Park Avenue Armory’nin New York’taki Drill salonunun tavan kirişlerinden sarkan bir halat ve makara sistemi ile devasa beyaz ipek bir kumaş ve birkaç bağlantılı salıncak seti sarkar. İzleyiciler salıncakları kullanmaya davet edilir ve yaptıklarında hem ipeğin hem de etraflarındaki diğer izleyicilerin eser ile olan etkileşimlerini hissedebilirler. Bu, Lisa Dent’in Hamilton’un eserini ‘kinetik, ilişkisel bir performans’ olarak tanımlamasına neden oldu (Akt. Félix-Jäger, 2017, s. 208).



**Görsel 16:** Ann Hamilton, “The Event of a Thread”, Park Avenue Armoury Drill Hall, New York, 2012.

(<https://wordpress.org/openverse/image/69f0775e-4482-479c-acba-2064f9e76627/> Erişim Tarihi: 18.12.2021)

Hamilton’ın ifadesiyle, “...sallanma hissini hatırlayabiliyorum, kaçınılmaz aşağı ve geri çekilmeden hemen önce, bir an için yerçekiminden kurtulduğumuzu, salınacağı en uzağa fırlattığımız o ayrı saniyeler için ne kadar sıkı çalıştığımızı hatırlıyorum. Zincir ve gövdelerimiz koltuktan kalktı. Seyir halindeydik, bu yüzden hareketin içinde (zaman durdu) ve sonra aniden tekrar bize doğru koştu. Oyun alanında sıraya girer ve birlikte tek başımıza gökyüzüne dokunmaya çalışırdık. Kelimelerin akıcılığında asılı kalan okumak, bizi harekete

*geçirir. Bir kitabın açık kapakları arasına, kâğıdın dokusuna ve çizginin düzenliliğine düşüyoruz. Yüksek sesle okuyan birinin ritmi ve nefesi bizi çok uzak bir dünyaya götürür (...) Kemerli demir kirişlere 70 metre asılı bir salıncak alanı tarafından halatlar ve kasnaklarla asılan, salonun genişliğinin iki katından daha fazla ve neredeyse aynı uzunluktaki beyaz bir bez, mekândaki merkezi figürdür. İster bir halat çekme, ister tek bir çaba olsun, bireyselleştirilmiş veya koordine edilmiş olsun, ipeğin duyarlı likiditesi, salınım alanının birleşik hızlarını ve ivmelerini kaydeder. Beyaz kumaşın değişen havası, kolektif eylem yoluyla üretilir (...) İplik olayı, yakın ve uzak olanın birçok kesişmesinden oluşur: bu bir beden geçiş alanıdır, bir yazarın bir kağıt yaprağını çaprazlamasıdır, bir kağıt torbada bir odayı geçen bir sestir, bir okuyucu bir sayfayla ve başka bir okuyucuyla kesişir, konuşarak yanından geçer (...) Bir kuş sürüsü ve hareket halindeki bir salıncak alanıdır. Zamanın bir anında uzayda belirli bir noktadır” (Hamilton, 2012, s. 7).*

Çalışmanın giriş, gelişme ve sonuç değerleri taşıyan bir bölünme sistemi olduğu görülmektedir. Salona giriş esnasında göze çarpan alan salonu yarıya bölen devasa ipek kumaşlardır. Çalışmadaki ana temaya bakıldığında kayıt torna tezgâhını, yazarı, kumaşı, okuyucular ekseninde gerçekleşmekte olan bir olay bütünü hâkimdir. Gerçekleşen bu devasa Enstalasyon çalışmasının içeriğine bakıldığında ise birçok nesne kullanımına da yer verildiği görülmektedir. Esere ilk bakıldığında nesnelerin eserdeki kullanımı, içerik zenginliğini arttırmaya yönelik bir etkiyi ön plana çıkartsa da içerik kısmına girildiğinde tamamen farklı bir yaklaşımla nesnelerin kullanıldığı gözlemlenir.

Bu Enstalasyon çalışmasında kullanılan göstergeler (çalışmanın oluşumuna etki eden unsurlar) bazıları: Perde, salıncak, okuyucular, tomar kâğıtlar, radyo çantası. Enstalasyonda kullanılan perde, kumaşının özelliği ipektir. İpek kumaşın bu çalışmada yer alıyor olmasının en önemli sebebi tensel duygu hissini insan vücuduna en kolay iletebilen ve hafifliği ile salıncakta sallanmakta olan kişiye sadece tek bir alan açmayarak bu hissi canlı olarak izleyicilerin deneyimlemelerini sağlamıştır.

Perde ve salıncağın git gelleri ile oluşan hava akımının verdiği hissi deneyimlemek isteyen izleyiciler, yere uzanarak bu süreci yaşarlar. Hamilton, bir iplik olayını kurgularken çocukların oyun parkındaki nesnelerin (salıncak) potansiyelini kullanarak çalışmasını biçimlendirmiştir. Çünkü bu çalışmada farklı yaş grubundaki bireylerin çocuklar gibi eğlendikleri görülür. Bu çalışmanın bütünü; mutluluk, sevinç, eğlence, sınırsızlık hissi ve daha birçok duyguyu izleyicilere vermektedir.



**Görsel 17:** Ann Hamilton, “The Event of a Thread”, Park Avenue Armoury Drill Hall, New York, 2012.

(<https://search.openverse.engineering/image/4fef2beb-4b80-40a2-b1b9-ece48ea46d50/> Erişim Tarihi: 13.03.2022)

Enstalasyon çalışmasında kullanılan salıncak; iki kişinin de oturabileceği büyüklükte yapılmıştır. 42 adet salıncak yerleştirilmiştir. Tavan kısmında görüleceği gibi çalışma makara iplik ve halatlar ile devasa bir kumaşa bağlanırken aşağıya doğru sarkan salıncaklarda bu makaralar sayesinde birbirine bağlantılı hale getirilmektedir. Salıncağa yerleşen kişiler sallanmaya başladıklarında, vücut ağırlıklarını vererek her gidiş gelişlerinde oluşturdukları kolektif hareketlilik kumaşın türbülansını sağlamaktadır.

Eserdeki okuyucular, salonun batı yönünde yer almaktadır. Masalarında bulunmakta olan kafesteki güvercinler onlara eşlik etmektedir. Tomarlarca önlerindeki kâğıdı okurken kağıtların akışı ve masadan düşüşünün sesi de ambiyansa eklenmektedir. Eserin oluşumuna katkı sağlayan şirket ve mekân olarak seçilen cephanelik üyelerinden oluşan 27 kişi 2'şerli şekilde dönüşümlü olarak okuyuculuk görevini yapmaktadırlar. Ses mekânın kalbidir ve her ses değiştiğinde ortamın havası da değişmektedir.

Çalışmadaki tomar kâğıtlar; üstlerinde 'Aristotle- On The Soul Parva Naturalla On Breath, Lewis Hyde- The Gift How The Creative Spirit Transforms The World, Charles Darwin- The Expression of the Emotions in Man and Animals, E. Grant Richard- Dampier's Voyages' adlı kitapların yer aldığı pasajlar geçen kelimeler alfabetik bir sıra olarak dizilmiştir. (Hamilton, 2012, s. 7). Bu nedenle metinlerde herhangi bir anlam bütünlüğü yoktur. Kurgu görünümü alfabetik sıralama haricinde hiçbir düzen içermeyen akıcı bir okuma ile desteklenerek ilerlemektedir. Okuyucular ve parşömen kağıtlarının önünde duran bu güvercinler okuyucuların okuduğu yazıları haber etmesi için orada konumlandırılmış gibilerdir. Oysaki bakıldığında ikili, üçerli bazıları tek olacak şekilde kafeslere yerleştirilmiştir. Bir yere haber götürmeleri de zor gibi görünmektedir. Ta ki güvercinler beslenmeleri için kafeslerden çıkarılarak serbest bırakılana kadar, bütün o ahenkli bütünleşme yaşanmakta ve haberler gideceği yere ulaşmış gibi görülmektedir. Sanatçı burada güvercinlerin iletişim aracı potansiyellerine vurgu yapmıştır. Teknolojinin yeterince gelişmediği dönemlerde haberleşmenin doğal yöntemlerle sağlandığı süreçlerde güvercinler haberleşme aracı olarak tercih edilirdi. Güvercinlere kodlanan

haberleşme iletisi Hamilton'ın bu çalışmasında güçlü bir metafor olarak karşımıza çıkar.

Eserde kullanılan radyo çantaları (kese kağıdı içindeki ses cihazı); belirli alanlara ve izleyicilerin isteğine bağlı bazı katılımcılara verilmiştir. Buradaki asıl yapılmak istenen, konuşmacıların seslerini iletmek için kullanılan bir taşıyıcı görevi gören ve ses iletkenliği oluşturan bir sistemin kurgulanmasıdır. Çantaların karşısında bulunan yazarlar ise belirli aralıklarla değişkenlik göstermektedirler. Yazarlar masanın üst kısmına yerleştirilmiş olan aynalardaki yansımalarından gördüklerini ve performans'ın gerçekleştiği alandaki seslerin hissettirdiklerini kağıda dökerler. Yazıcıların kaleme aldığı metinler Enstalasyon çalışmasının bir parçası olan izleyiciler tarafından mektup formatındaki paketleri, performans alanına bırakılır. Bu noktada sanatçı, iletilerin ulaştırılması sürecinde izleyicinin hareketliliğinden faydalanmıştır. Kaleme alınan mesajlar, Enstalasyon çalışmasının bulunduğu alana bırakılır.

Sanatçının bu Enstalasyon çalışmasını kurguladığı alan korunaklı bir mekân iken, kapılarını sokağa açarak sanat ile halkı birleştirmeyi amaçlamış olabilir. Enstalasyonun görsellerinden edinilen bilgiler bağlamında şu değerlendirmeler yapılabilir: Giriş kısmında izleyiciye verilmesi için gazeteler yer almaktadır. Gazete 24 sayfadan ve 3 bölümden oluşur. Birinci ve üçüncü bölüm Enstalasyon çalışmasının tasarlandığı mekândan çekilmiş olan görselleri içerir. Orta kısım ise, yazı içeriklerinin yer aldığı bölümdür. Bu ifadelere bakıldığında, aslında sanatçının Enstalasyonunu deneyimleyecek olan izleyiciye eserin potansiyeline yönelik ön bilgi niteliği taşıyan doneler verilmiştir. İzleyici salona girmeden önce kendisine verilen gazetenin içerisinde yer alan çalışmanın kodları ile bilgilendirilir. Bu bilgilendirme süreci izleyicinin, sanat eseri ile etkileşime girmeden önce hazır bulunuşluluk düzeyinin arttırılmasına yönelik bir çaba olarak değerlendirilebilir. Birçok performans temelli sanat uygulamasında, izleyicinin sürece dâhil olduğu çalışmalarda bilgilendirme kavramı yapılmamıştır. Yani izleyici performansı izlerken anlık bir yönlendirmeye eserin bir parçası haline gelir. Hamilton'ın bu çalışmasında izleyici eserin bir parçası olacağını önceden tahmin eder ve süreci deneyimleyerek eserler arasında duygusal bir bağ kurar.



**Görsel 18 :** Ann Hamilton, “The Event of a Thread”, Park Avenue Armoury Drill Hall, New York, 2012. (<https://search.openverse.engineering/image/475e1c90-e665-40a9-b416-74fcdc4dc71f/> / Erişim Tarihi: 03.03.2022)

Çalışma karmaşasının içindeki bütünlük etkisine de dikkat çekmektedir. Çalışmada yer alan her bir objenin ses analizleri, eserdeki izleyici katılımlarının deneyimlemelerinin bütününe birbiriyle olan bağlantısıyla sağlanır. Belirli aralıklar ile kuşların kafesten serbest bırakılarak uçuşlarının Juliet balkonunda seslendirme yapan solistin sesleri ile karışır. Bu esnada bütün sesler kayıt torna tezgahlarında kayda alınmaktadır. Her yeni başlangıçta aynı şekilde kayıt alınarak eski kayıtların her birinin üzerine eklenip ses sürkülasyonu sağlanır. Çalışma her ne kadar üst üste gelerek bir kaosu çağrıştırıyor olsa da o kadar sistemli ve ahenk içinde ilerlemektedir ki rahatsız edici bir görüntü ortaya çıkmamaktadır. Kayıt tezgahlardaki plaklar sadece bir kere çalınır sonrasındaki kayıt farklı bir ses içeriğini barındırır. Bu durum aynı izleyicinin farklı zaman dilimlerinden bu Enstalasyon çalışmasını deneyimleme sürecinde aynı ses tınlarından ziyade farklı seslerle karşılaşır. Aslında bu durum, çalışmanın her deneyimlenme sürecinde izleyiciye (katılımcıya) farklı duygular, yeni deneyimler vb. süreçler yaşatır. Bu özellik Performans Sanatının en önemli bağlamını oluşturur. Performans bir yerde ve bir zaman diliminde gerçekleşir. O yer ve zamanın katılımcıda bıraktığı etki kadar hayat bulur.



**Görsel 19:** Ann Hamilton, “The Event of a Thread”, Park Avenue Armoury, New York, 2012.  
(<https://wordpress.org/openverse/image/25bcbec9-96a9-4470-bad8-3a5359487efe> / Erişim Tarihi: 19.12.2022)

*“İzleyici daha sonra ana alana girer ve salıncaklara, sallananlara ve dalgalı beyaz perdeye tanık olur. Kimin sallandığına bağlı olarak boşlukta gezinmek tehlikeli olabilir ve bir yolu geçmeden önce dikkatli olunmalıdır. Salıncaktakiler de yayalara karşı dikkatli olmalıdır. Salıncakların iplerini tavana doğru takip eden izleyici, bu iplerin bir ucunda perdeye, diğer ucunda ise makara ve ağırlık sistemine giden diğer iplerle nasıl kesiştiğini görebilir. Bunun bir parçası olmaktan kendinizi alamazsınız. Alana girdiğiniz anda, sallanmayı seçerseniz de seçmeseniz de katılımcı olursunuz. Sallanırsanız, perdenin hareketine doğrudan bir bağlantı hissedersiniz. Hareketinizin tam olarak nasıl katkıda bulunduğunu görebilirsiniz. Sallanmazsanız ve yaya olarak kalırsanız, yolunuz sallananların yolu ve hızı üzerinde bir etkiye sahiptir ve bu şekilde perdenin etkinliğini kontrol eder” (Colosi, 2013, s. 5-6 arası).*

Bu ifadeler bağlamında şu değerlendirmeler yapılabilir. Hamilton’ın Enstalasyonu gündelik yaşamın doğallığını ortaya koyar. Birey yaşantısında birçok farklı süreçle karşılaşır. Bu durum farklı duyguların ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Tıpkı etrafımızda yer alan nesnelere gibi. Salıncak kavramı gündelik yaşamda

çocukların oyunlarını bize hatırlatır. Ayrıca salıncak, mutluluk duygusunu bireye hissettirir. Özellikle bu performansta çok sayıda salıncığın, mekânın tavanına asılması aynı anda çok sayıda izleyicinin salıncakları kullanabilmesine imkân tanımıştır. Aslında sanatçının Enstalasyonunun bütününe bakıldığında salıncak sadece çalışmanın vermek istediği ana fikrin küçük bir bölümüne etki eder. Salıncakta sallanan katılımcıların anlık hareketleri bir kurgu dâhilinde olmayan keyfi davranışları ve simetrik yapıyı bozar. Yani doğal bir görüntüyü bu esere kazandırır. Fakat bu eserin en önemli özelliği doğal seslerin eserle olan eklektik yapısıdır. Salıncakta sallanan katılımcıların sesleri, salıncakların halatlarından çıkan sesler, salonun ortasında bulunan beze çarptıklarında bezden çıkan sesler, kuşların, okuyucuların vb. bu çalışmayı oluşturan bileşenlerin tümünün çıkardığı doğal seslerin, eseri deneyimleyen izleyicide bıraktığı duygusal yoğunluk bu çalışmanın kavramsal yönünü ortaya çıkartır.



**Görsel 20:** Ann Hamilton, “The Event of a Thread”, Park Avenue Armoury Drill Hall, New York, 2012.

(<https://wordpress.org/openverse/image/12064bd1-9531-4e94-b1ef-f19129a835f2/> / Erişim Tarihi: 18.12.2021 )

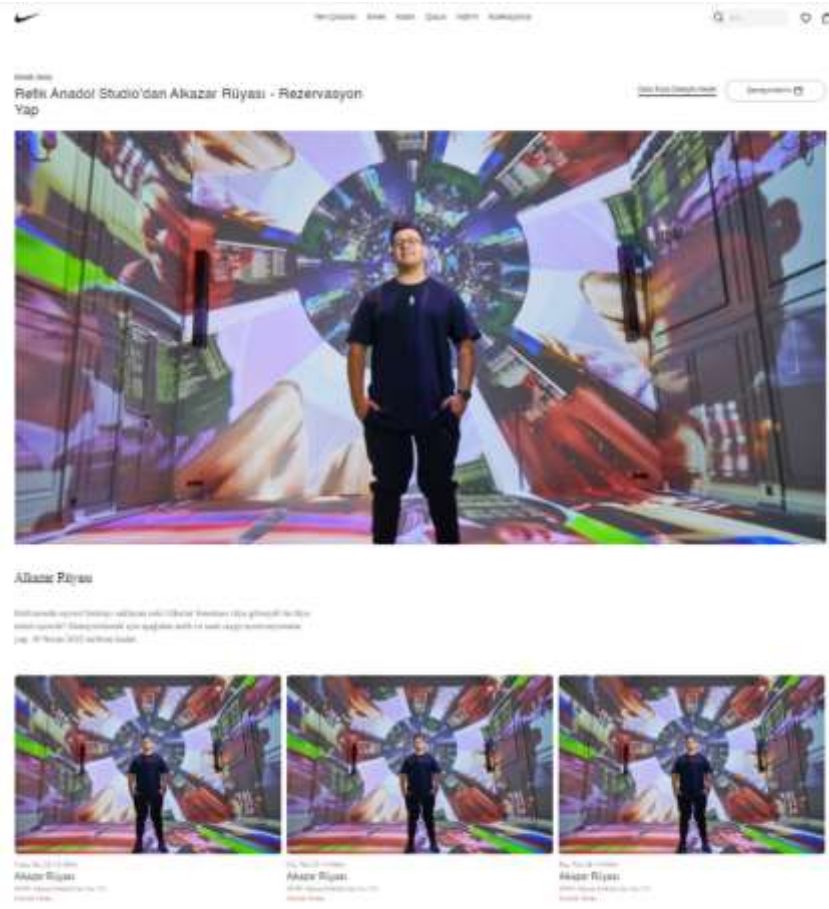
Enstalasyonun önemli bir bileşeni olan okuyucular çalışmaya farklı boyut kazandırır. Okuyucular, farklı romanlardan elde edilen karışık cümleleri dönüşümlü okuyarak mikrofon aracılığı ile salonun tümünden duyulacak şekilde okurlar. Farklı romanlardan elde edilen kavramların alfabetik sıraya göre okunması anlamsız

cümleri ortaya çıkartır. Tıpkı Dadaist sanatçılardan Hugo Ball’ın çalışmasında olduğu gibi sanatçı burada okuyucuların anlamlı metinler okumasından ziyade mikrofon aracılığı ile salonun tümüne yayılan bir ses akustiği oluşturma çabası içinde olduğu söylenebilir. Aynı zamanda okuyucuların seslerine eşlik eden masalarının üzerinde bulunan kafeslerin içindeki güvercinlerin kanat çırpışları eserin bütünündeki ses akustiğine katkı sağlar.

<b>3.4.</b>	<b>Refik Anadol</b>	<b>“Alkazarın Rüyası”</b>	<b>2021</b>
-------------	---------------------	---------------------------	-------------

*‘Hafızasında sayısız hatırayı saklayan eski Alkazar Sineması rüya görseydi bu rüya neleri içerirdi?’* sorusunun Enstalasyonun yer aldığı mekânın girişinde bulunduğu eserle etkileşime girecek olan izleyiciyi performans öncesi etkiler. Sanatçı aslında bu soruyu Alkazar sinemasının köklü geçmişine, içerdiği kültürel potansiyele aynı zamanda Türk Sineması için yüklendiği misyona yönelik bir gönderme niteliği taşıdığı söylenebilir. Teknolojinin olanakları kullanılarak ortaya koyulan bu Enstalasyon çalışmasında sanatçı, farklı birçok bileşeni bir arada kullanmıştır.

15 dk’lık bir video gösterimi ile oluşan bu eser izleyiciye farklı duygusal deneyimler yaşatır. Eserin belirli bölümleri fotoğraflanarak bu çalışmada incelenmiştir. Eserin izleyiciyle buluşması bazı prosedürleri gerektirir. Nike ana sponsorluğunda gerçekleştirilen bu çalışmanın izleyiciyle olan etkileşiminin sağlanması Nike’in sitesinde yer alan bir rezervasyon sistemiyle gerçekleşir. Bu performans temelli Enstalasyon çalışmasını deneyimlemek isteyen izleyici, yapmış olduğu rezervasyondaki gün ve saatte eserle buluşur.



**Görsel 21:** Refik Anadol, “Alkazar Rüyası” Rezervasyon Site Görüntüsü, 2021  
(<https://www.nike.com/tr/experiences/series/10146> /Erişim Tarihi: 25.02.2022)

Özellikle performans temelli sanat uygulamalarında eserin izleyici tarafından deneyimlenmesi sürecinde mekân içerisindeki kişi sirkülasyonu önem taşır. Çok sayıda kişinin bir mekânda yer alması o eserin güçlü bir bağlamda deneyimlenmesini zorlaştırır. İzleyici eserle girdiği etkileşimle onu sınırlandıran ya da eserle olan etkileşimini engelleyen unsurların ortadan kaldırması sanatçının eseriyle vermeyi amaçladığı mesajın güçlü bir bağlamda algılanabilmesi açısından önem taşır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, rezervasyon sisteminin gerekçelerine yönelik bir bakış açısı konulabilir.



**Görsel 22:** Refik Anadol, Alkazar Rüyası, 20.11.2021

Bu eser İstanbul/İstiklal’de bulunan Hope Alkazar da Refik Anadol tarafından yapılmıştır. Rezervasyon sisteminden kaynaklı olarak belirlenen zaman diliminden önce bu alana giden izleyiciler, önceki seansta eseri deneyimleyen sanat izleyicilerinin eser ile olan etkileşimini izleme fırsatı bulurlar. Bu alanda eseri deneyimlemek için orada bekleyen izleyicilere, eserin potansiyeline sanatçı tarafından yapılan video sunum, sanat izleyicisinin eserle olan etkileşiminin hazır bulunuşluluk düzeyini arttırır. İzleyici bu bilgilendirmeyle hem sanatçının eserine yüklediği kavramsal yapıyı, hem de eserle etkileşime girildiğinde izleyicinin ortaya koyacağı motivasyonu güçlü bir bağlama çeker. Özellikle farklı birçok bileşeni içinde barındıran Enstalasyonlar birçok sosyokültürel dokuya gönderme yapar. Bu çalışmanın Kavramsal temelinde ise ‘Alkazar Sineması’nın köklü geçmişi ve sinemanın Türk Sineması açısından değerinin, izleyicinin duygusal reaksiyonu ile güçlü bir bağlama çekilmeye çalışıldığı söylenebilir. Mekânda kurgulanan Enstalasyon çalışması ile ilgili yapılan bilgilendirmede şu ifadeler yer verilmiştir:

*“Alkazarın rüyası isimli çalışma, izleyicinin, 20 kanal video,28 kanal*

*ses ile çevreleyen bir deneyimin parçası olacak şekilde tasarlanmış bir alan deneyimidir. Bu çalışma kapsamında yaklaşık bir yıl boyunca yapay zekâ algoritmalarını 1947-2010 yılları arasında Alkazar Sineması'na ait hatıraları temsilen 150 Türk Sinemasının toplumsal hafızamızda yeri olan eserler incelenmiştir. 150 filmin her birini, her saniyesini iki kare olacak şekilde temsilen bir veri havuzu ortaya çıkarmışlardır.” Anadol anlatımında; “ilk aşamada bu sahneler tek tek algılandı ve içerisindeki objelere karakterlerin nereye, ne yöne baktıklarına hatta duygularına kadar bir anlam bütünlüğü kurulmuştur. Daha sonrasında bu malzemelerden de bir veri gezegeni çıkarılmıştır” der. (Alkazarın Rüyasında yer alan Video Sunusu)*



**Görsel 23:** Refik Anadol, Alkazar Rüyası,2021

Bu algılanan sahneleri her bir karede görmemiz bazı kısımlarda imkânsızlaşırken ilk aşamada oldukça anlaşılır şekildedir. Hangi filmler, hangi sahneler, özellikle hangi kısımlara değinildiğini görmekteyiz. İlk aşamada veri gezegeninin içinde hangi alanlara vurgu yapılmış görmek mümkündür.



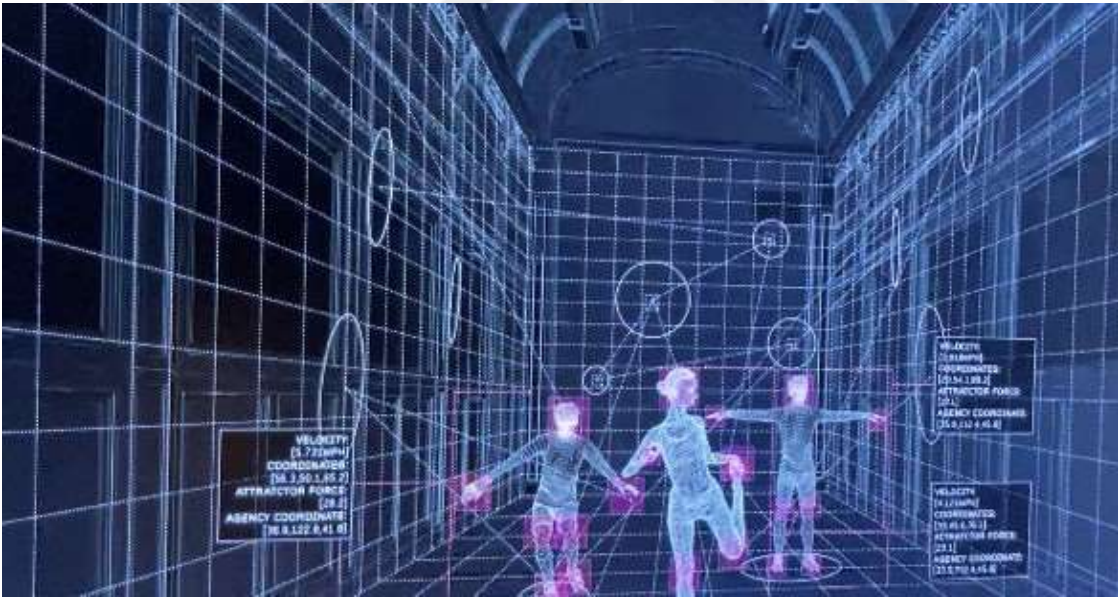
**Görsel 24:** Refik Anadol, Alkazar Rüyası, 2021

Bu Enstalasyonun oluşum sürecinde yer alan gerek sayısal veriler, gerekse yapay zekâ algoritmasının kullanımına yönelik yapılan bilgilendirme sunusunda yer alan ifadeler ışığında, şu değerlendirmeler yapılabilir; Enstalasyon çalışmasında senaryoya ve diyaloglara odaklanılmıştır. 150 filmin içerisinde bulunan yarım milyon özgün kelimeyi ve cümleyi temsilen ise bir veri havuzu ortaya çıkarılmıştır. Son olarak ses belleğine odaklanılmıştır. 150 filmin yaklaşık 300 saate yakın ses verisi incelenmiştir. Her bir filmin on saniyelik ses klipleri içerisinde bilgilerin anlaşılır şekilde üç farklı yapay zekâ algoritmasından geçirilip yeni bir veri gezegeni oluşturulmuştur. Bu kelimeler akışlara göre sinir sistemlerine bağlanmış gibi ses, renk gibi kombinasyonları ile birleşerek bizlere görsel bir zevk sunmaktadır. Akış tamamen bir hikâyeleştirme metodu da içermektedir. Çünkü bakıldığında durağanlık yoktur her bir alanda yeni bir hikâye yeni bir şaşkınlık oluşturmaktadır. Seslerin akışı her bir anın vurgusu ile bütünleşmektedir. Bu devasa dijital Enstalasyon alanına dâhil olan kişiler bu sistematığı çözemezken, dış dünyadan uzaklaştırılan bu alanda kendi film evreninden kaybolmaktadırlar.

Anadol'un ifadesiyle;

*“Böylelikle, ilk defa bir tarihi sinemanın tarihi belleğini yapay zekayla bir araya getirilmiştir. Ailemizdeki büyüklerden çocukluk dönemimizde izlediğimiz filmlerin bütünsel toplamına bakıldığında yapay zeka algoritmalarının en anlamlı ve en heyecan vericilerinden biriydi denilebilir”. (Alkazar Rüyasında yer alan Video Sunusu)*

Bu çalışmayı deneyimleyen izleyici, bu zamana kadar sürekli olarak evinde izlediği filmlerdeki sanatçıların, çok sayıda filmde elde edilen görsellerinin birlikte kullanılarak, izleyiciyle farklı teknolojik süreçler ile yeniden sunumu söz konusudur. Bir film şeridi gibi izleyicinin etrafında dönen film kareleri, izleyiciye geçmiş hatırlatır. Bu sinema salonunda gösterime giren çok sayıda filmin karelerinin Enstalasyon kurgusu içerisinde önemli bir yer edinmiştir. Sinema salonları kültürel belleği olan alanlardır. Burada gösterime giren filmler ise o toplumun sosyokültürel yapısından izler taşır. Bu görsellerle etkileşime giren izleyici geçmişe yönelik duygusal bir deneyim yaşar.



**Görsel 25:** Refik Anadol, Alkazar Rüyası, 2021

Anadol; *“Projenin en heyecan verici yanı ise izleyicinin eş zamanlı sensörler tarafından ve yapay zeka algoritmaları sayesinde hızını, yönünü ve hareketini tanımlayan anlayan sistemlerle beraber mekânı*

*izleyiciyi çevreleyen bir deneyim sunmaktadır. Bu kısımda 150 filme ait milyonlarca farklı veri partikülünün, izleyiciyle eş zamanlı olarak hareket etmesi hareketin tekrar tanımlanması ve dünyada ilk defa olmasından dolayı heyecanlı ve gururluyuz” der. (Alkazar Rüyasında yer alan Video Sunusu)*



**Görsel 26:** Refik Anadol, Alkazar Rüyası, 2021

Görselde gösterildiği gibi, hareket algı sensörleri sayesinde belirlenen alanlar ile hareket ettiğiniz anda sanki farklı bir evrendeymişsiniz gibi bir hissiyat oluşmaktadır. Eser bakıldığında farklı bir evrene sizleri davet eder. Bu bir deneyimleme alanı gibi görülse de, izleyici eserin bir parçası olmuştur. Enstalasyonun içinde yer alan renkler farklı şekillere bürünerek bir tablo görüntüsü ortaya koyar. Bu görüntü bize soyut dışa vurumcu sanatçı Jackson Pollock’un eserlerini anımsatır. Sanatçı eserlerini üretirken adeta dans eder gibi bir performans ortaya koyar. Eserinin bütününde doğaçlama ve spontane dokular rastlanır. Süreç kavramını ön plana çıkartan, eserin başlangıcından bitimine kadarki durumuna odaklanan bir anlayış söz konusudur. Alkazarın Rüyası adlı Enstalasyon çalışmasında sensörler yardımıyla, alanda hareket eden izleyicilerin ortaya koydukları dinamizm mekândaki görsellerin sürekli değişim göstermesine katkı sağlamıştır. Bir bakıma Enstalasyonun renk kombinasyonlarının sürekli değişim göstermesinin temelinde izleyicinin alandaki dinamizmi yatar.

Sonuç olarak ‘Alkazar Rüyası’ isimli Enstalasyon çalışması izleyici ekseninde yeniden biçimlendirilmiştir. Fakat bu eserin kurgusal sürecinde sanatçının ve Enstalasyonun oluşumunda kullanılan teknolojik süreçlerin oluşumuna katkı sağlayan bireylerin ortaya koydukları motivasyon, izleyicinin dâhil olması ile kavramsal bir boyuta taşınmıştır. Bu kavramsallığın temelinde Enstalasyonun ana teması olan ‘Alkazar Sineması’nın tarihsel kökenine yönelik toplumsal hafızanın yeniden güncellenmesi yatar.



## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Sanatın geçirdiği değişim ve dönüşümler; sanatçının, eserin ve izleyicinin sanat eseri bağlamındaki yapısını farklı bir boyuta taşımıştır. Bu değişim 20.yüzyılın başlarında Dadaizm’le ortaya çıkar ve 1960 sonrası sanat hareketlerinde değişik sanat uygulamalarında etkisini hissettir.

1960 sonrasında oluşum gösteren günümüz Çağdaş Sanat anlayışlarıyla beraber yeni kavramlar yer almaya başlarken, yapılan eserlerde sanatçının izleyiciyi aktör haline getirdiğini görmekteyiz. Bu araştırmada, Dadaizm’den sanatta avangart hareketlerin etkilediği 1960 sonrası oluşan performans temelli sanat uygulamalarının ortaya çıkışı, gelişimi ve farklı sanat oluşumlarıyla olan etkileşimleri incelenmiştir. Sanat hareketlerinde ortaya çıkan performans temelli sanat pratiklerinde izleyici-eser etkileşiminde, eserin biçimlendirilme sürecinde izleyicinin ‘bir aktör olma potansiyellerinin incelendiği bu çalışmada, ele alınan örnek eserler üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır.

Performans temelli sanatın benliğini oluşturan bileşenlerini ele alarak alandaki etkin sanatçıların eserleri incelenmiştir. Bu bileşenler; sanatçı, nesne, mekân, süreç, izleyici faktörleriyle değerlendirilmiştir. Kavramsal Sanat, Happening, Fluxus, Süreç Sanatı, Video Sanatı, Enstalasyon Sanatı, Performans Sanatı gibi gösteri odaklı olan sanat biçimlerinde izleyicinin dâhil edildiği çalışmalar ele alınmıştır. Günümüz sanat kavramları ile oluşum sağlamış olan eserler yüzyıllardır görme eylemi ile olsa da izleyiciyi dâhil etmiş olduğu eserlerin yorumlarından söz edilmiştir.

Çalışmada yakın çağda ortaya çıkan eserleri incelerken, geçmiş dönemlerde üretilmiş çalışmaların dönem içerisindeki yerinin ve öneminin de değerlendirildiği bu çalışmada, izleyici, eser ve sanatçı arasındaki tutumlar incelenmiştir. Süreç dâhilinde değişen nadir şeylerden biri bedendir. Beden algısının farklılaştığı alanda bir beden performans doğrultusunda sanata olan yaklaşımları incelenirken, esere katılım gösteren izleyicinin ortaya koyduğu deneyim süreci gözlemlenmiştir.

Sanat, bedene aitlik sağlarken izleyicinin de bu konumda kendi katılımı ile bir başyapıt olarak aktör olduğu gözlemlenmiştir. Sanatın bilindik formları karşısındaki izleyicinin durağan yapısı, performans temelli sanat uygulamalarında hareketli bir

forma bürünmüştür. Bu bakımdan izleyicinin sanattaki etkinliğini ortaya çıkarmak ve bu etkinliğin performans temelli sanat uygulamalarındaki varlığına yönelik değerlendirme yapmak Çağdaş Sanat'ın *sanat, sanatçı, sanat eseri* ve *izleyici* kavramlarındaki etkileşimi ortaya çıkarması açısından önemlidir. Bu noktada izleyici faktörünün, sanatın başlangıcından günümüze kadar ki gelişim sürecinde sanat eserini izleyen konumdan, sanat eserinin var olmasına katkı sağlayan bir noktaya ulaştığı söylenebilir. Bir bakıma izleyici o eserin oluşum sürecinin merkezinde konumlanmıştır.

Araştırmanın üçüncü bölümünde çalışmanın amacına yönelik, izleyici faktörünün performans temelli sanat uygulamalarındaki konumuna değinilmiştir. Bu konum izleyicinin sanat eseri karşısındaki izleyen konumdan, sanat eserinin oluşum sürecine etki sağlayan bir aşamaya geçtiği çalışmaları karşımıza çıkartır. İzleyicinin performans temelli sanat uygulamalarında bir aktör olma potansiyeline yönelik değerlendirmeler 'sınırlılıklar' bölümünde belirtilen eserler üzerinden incelenmiştir.

Araştırmalar sonucunda, performans temelli sanat uygulamalarında bir aktör olarak izleyicinin eser ile olan eklektik yapısına, bu araştırmada değinilmiştir. Bu bağlamda, performans temelli sanat uygulamalarında, eserin oluşum sürecine etki eden izleyicinin/ izleyicilerin eser ile olan etkileşimlerine yönelik sosyokültürel süreçler ortaya çıkartılmıştır. İncelenen eserlerle ilgili olarak şu çıkarımlar yapılabilir: Marcel Duchamp, "1200 Sacks of Coal" (1200 Kömür Çuvalı), isimli çalışmasında ortaya koyduğu bakış açısı 1960 sonrası sanat hareketlerine ışık tutar. Buradaki en önemli bağlam izleyici faktörüdür. Sanatçının eserinde kullandığı nesnelere kavramsal bir bağlamda ele alınmalıdır. Örneğin, Sürrealist sanatçıların eserlerinden oluşan bir sergi organizasyonunun içerisinde kurguladığı Enstalasyon çalışması diğer eserler ile bir bütünlük gösterir. Burada Dadaizm ve Sürrealizm arasındaki benzer bakış açılarına vurgu yapıldığı söylenebilir. Duchamp, çalışmasında mekânın tavanına astığı çuvallarla gerilimli bir ortam yaratmaya çalışmıştır. Çuvalların üzerine sürdüğü kömür tozları izleyicide o çuvalların kömür çuvalı olduğu hissini uyandırmıştır. Ayrıca çuvallardan yere dökülen kömür tozları da bu hissi güçlendirmiştir. Mekânın ortasında silindirik formunda bir mangal yer alır. Mangalın etrafında aynı ölçülerle simetrik ölçülerde delikler göze çarpar. Bu eseri

etkili kılan en önemli eser ise mangalın merkezine yerleştirilen ışık yayan nesne mekânın bir bölümünü aydınlatır. Fakat mekânın bütününde görülmesi gereken başka çalışmalar yer alır. İzleyicinin esere dâhil edilme süreci bu noktada ortaya çıkar. Galeriye giren izleyicilere verilen küçük el fenerleri izleyiciyle eser etkileşimini sağlar. Karanlık bir alana giren izleyici elindeki feneri kullanarak esere doğru ilerler. Mekânın tavanında asılı olan çuvallar izleyiciyi tedirgin eder. Bu durum Birinci Dünya Savaşından sonra ortaya çıkan sosyokültürel yapının sanatçı ve izleyici ekseninde konumlandığı bir çalışma olarak ‘1200 Kömür Torbası’ önemli bir konumda olduğu söylenebilir.

Beuys’un ‘7000 Meşe’ adlı çalışmasında; ağacı ve bazalt taşının kombinasyonu ile gerçekleşen bu projenin başlangıç noktası Kassel Müzesi’nin bahçesi olarak belirlenmiştir. Çünkü bazalt taşları ve ağaç fideleri müzenin bahçesinden alınarak planlanan yerlerde doğa ile bütünleştirilmiştir. Bu proje ile sanatçının doğa ile izleyici arasındaki etkileşimi sağladığı söylenilebilir. Ağaç dikmenin toplumsal bir sorumluluk oluşu bilincinin bireylere kazandırılması, aynı zamanda bu eylemin bir sanat pratiği çerçevesinde gerçekleştirilmesi halkın bu süreçte önemli bir rol üstlendiğine işaret eder. Bu bölge de yaşayan insanlar ‘7000 Meşe’ projesinden sonra ortaya çıkan ekolojik süreci farklı bir bağlamda değerlendirerek doğa-insan ve doğa-sanat etkileşimini gelecek nesillere aktarma bağlamında önemli bir misyon üstlenmişlerdir.

Ann Hamilton’ın “The Event of a Thread” (Bir İplik Olayı) eseri büyük boyutlu bir çalışmadır. Sanatçı burada eserin kurgusal yapısını oluşturmuştur. Fakat önemli olan nokta çalışmanın bütününe etki edecek tüm bileşenler ayrıntısına kadar düşünülmüştür. Büyük bir salonda gerçekleştirilen bu Enstalasyon çalışması birçok göstergeyi bünyesinde barındırır. Bu eserde yer alan okuyucu, yazıcı, opera sanatçısı, güvercinler, izleyiciler, gazeteler, mikrofon, ses sistemi, mektuplar, salıncaklar, salonun ortasına gerilmiş büyük perde, gramafon, kâğıt torbalar, kayıt cihazı, vb. birçok gösterge birbiriyle bağlantılı bir biçimde bu eserde hayat bulmuştur. Sanatçı eserinde kullandığı tüm nesnelere metaforik anlamlar yüklemiştir. Bu eseri ön plana çıkaran en önemli özelliklerden bir tanesi izleyicilerin (katılımcıların) çalışmanın varoluş sürecindeki aktif katılımlarıdır. Özellikle performans temelli sanat

uygulamalarında izleyici sanatçıların kurguladıkları çalışmaların merkezinde yer alır. Ann Hamilton bu çalışmada izleyici eserin odak noktasına yerleştirir. İzleyicilerin eserdeki potansiyellerine bakıldığında özellikle salıncakta sallanırken doğal bir yaşam döngüsünü bize hissettirir. Gündelik bir yaşamın doğal bir aktivitesi gibi bu performansı gerçekleştirir. Enstalasyon çalışmasında ortaya çıkan doğal sesler Fluxus hareketinin deneysel ses araştırmalarıyla benzerlik gösterir.

‘Alkazar Rüyası’ adlı çalışmada farklı birçok bileşen bir arada kullanılmıştır. Yapay zekâ algoritması ile biçimlendirilen bu Enstalasyon çalışmasında teknolojinin olanaklarından faydalanılmıştır. Eserin oluşum sürecinde öncelikle Alkazar Sinemasında gösterime giren Türk Sinemasına ait 150 filmde kareler alınarak bunların bir arada kurgulanması ile Enstalasyonun başlangıç aşaması gerçekleştirilmiştir. 15 dk’lık bu Enstalasyon kurgusunun en önemli çıkış noktası performans öncesinde izleyiciye eserle ilgili olarak bir bilgilendirmenin yapılmasıdır. Bu bilgilendirme, izleyicinin hazır bulunuşluluk düzeyini artırır. Bu film karelerindeki, birbiriyle olan bağlantıları kültürel belleğe işaret eder. İzleyici Enstalasyon çalışmasında, etrafında yansıtılan film kareleri duygusal bir süreci aktif hale getirir. İzleyici burada geçmişi, anıları, yaşantıları hatırlar. Bir bakıma izleyici geçmişe götürülür. İzleyici sonraki süreçte mekân içerisindeki hareketli yapısı ile eseri yeniden biçimlendirir. Enstalasyon çalışmasında, yer alan sensörler yardımıyla izleyici eseri yeniden inşa etme sürecine girer. Bu süreç izleyiciye eseri biçimlendirme fırsatı tanır. Yapay zekâ algoritmasıyla biçimlendirilen bu eserde izleyici mekândaki hareketliliğiyle hem renk kombinasyonunu değiştirir hem de mekânın duvarlarında oluşan biçimsellikleri değişik formlara büründürür. İzleyicinin bu hareketliliği Enstalasyonun bu yapısında sürekli bir dinamizm yaratır.

Sonuç olarak ‘*Performans Temelli Sanat Uygulamalarında Bir Aktör Olarak İzleyici*’ başlıklı bu tezde, izleyicinin sanat oluşum sürecine katkı sağladığı performans temelli sanat uygulamalarında ortaya koyduğu performans incelenen eserler üzerinden değerlendirilmiştir. Yapılan bu değerlendirmelerde sanatın değişen yapısı sanatçının ve izleyicinin sanat eseriyle olan etkileşiminin boyutunu da değiştirmiştir. Bu bağlamda, özellikle birçok performans temelli sanat

uygulamalarında, izleyicinin eserin oluşum sürecinde bir aktör konumunda olduğunu söyleyebiliriz.



## KAYNAKÇA

- ABRAMOVIC**, Marina. (2017). *“Traverser les murs: Mémoires”*, Fayard.
- ACAMOVIC**, Milica. (2016). *“Fresh Meat Rituals: Confronting The Flesh in Performance Art”*, a Thesis in Art History, Master of Arts, Presented to the Faculty of the University of Missouri-Kansas City in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree, B.A., Saint Louis University: Kansas City, Missouri.
- BANKSY**. (2005). *“Wall and Piece”*, United Kingdom: Century Publish.
- BATTCKOCK**, Gregory & Nickas, Robert (Editors). (2010). *“The Art of Performance: a Critical Anthology”*.
- BENJAMIN**, Walter (2004), *“Pasajlar”*. Çevirmen: Cemal, Ahmet, YKY: İstanbul
- BENSON**, Timothy O. (1987). *“Raoul Hausmann and Berlin Dada”*, UMI Research Press: Ann Arbor, Michigan.
- BERGER**, John. (2018). *“Görme Biçimleri”*, Metis Yayınları: İstanbul.
- CAZEAUX**, Clive. (2000). *“The Continental Aesthetics Reader”*, London and New York: Routledge.
- CHALUPECKY**, Jindrich. (1985). *“Marcel Duchamp: A Re-Evaluation”*, Translated from the Czech by Paul Wilson, Artibus et Historiae, Vol. 6, No. 11, 125-136, Published By: IRSA s.c., Kaynak: <https://doi.org/10.2307/1483262> Erişim Tarihi: 23.01.2022).
- COOGAN**, Amanda (2011), *“What is Performance Art?”*, Imma.
- COLOSI**, David (2013), *“Ann Hamilton’s The Event of a Thread as a Literary Experience”*, s.s. 1-13, (Kaynak: <https://3dlit.org/practice/hamilton/hamilton1.html> Erişim Tarihi: 24.01.2022).
- DAVIES**, David (2004), *“Art as Performance”*, Blackwell Publishing.
- DE OLIVEIRA**, Nicolas. (2005). *“Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı”*, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi Sayı 73, İstanbul.
- DEMOS**, T. J. (2007). *“The Exiles of Marcel Duchamp”*, The Mit Press Cambridge, Massachusetts: London, England.
- DENT**, Lisa. (2012). *“Ann Hamilton: In the Studio”*, December 2012, Art in America, Ann Hamilton- Interview by Lisa Dent Studio photography by Jessi Walker”, p.p. 172-177.

(Kaynak: <http://lisadent.com/wp-content/uploads/2019/10/studio-12-12-lisa-dent-ann-hamilton.pdf> Erişim Tarihi: 20.01.2022).

**DERMINEUR**, Marika (2013), “*Analyse d’une oeuvre d’art ou d’une pratique artistique contemporaine*”, Licence professionnelle Design Graphique et Médias Interactifs.

**ERİNÇ**, Sıtkı M. (2013), “*Sanat Sosyolojisine Giriş*”, Ütopya Yayınları: Ankara.

**FARTHING**, Stephen (2014), “*Sanatın Tüm Öyküsü*”, Hayalperest Yayınevi: İstanbul.

**FÉLIX-JÄGER**, Steven (2017), “*Spirit of the Arts-Towards a Pneumatological Aesthetics of Renewal*”, Palgrave Macmillan: Switzerland.

**FILIPOVIC**, Elena. (2016). “*The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*”, The Mit Press, Cambridge, Assachusetts: London, England.

**FISCHER-LICHTE**. Erika. (2009). “*Culture As Performance*”, Modern Austrian Literature, Vol. 42, No. 3, Special Issue: Performance, pp. 1-10.

**GERMANER**, Semra (1997), “*1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*”, Kabalcı Yayınevi: İstanbul.

**GOLDBERG**, Roselee (1979), “*Performance Live Art 1909 to the Present*”, New York.

**GOLDBERG**, RoseLee (2004), “*Performance Live Art Since The 60s*”, Thames & Hudson: New York.

**GOMBRICH**, Ernst Hans (2007), “*Sanatın Öyküsü*”, Remzi Kitabevi: İstanbul.

**HAMILTON**, Ann (2012), “*The Event of a Thread*”, December 2012 nyc, Commissioned by Park Avenue Armory, Curator Kristy Edmunds, Project Manager Jason Mulhausen.

**HARRISON**, Charles (1999), “*Conceptual Art and Critical Judgement*”, p.p. 538-545, Conceptual Art: A Critical Anthology, Editors: Alexander Alberro and Blake Stimson, the MIT Press: London, England.

**HOPKINS**, David (2004), “*Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*”, Oxford University Press: New York.

**HOPKINS**, David (2018), “*Modern Sanattan Sonra 1945-2017*”, Çevirmen: Firdevs Candil Erdoğan, Hayalperest Yayınevi.

**HODGE**, Susie. (2016). “*Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz*”, Hayalperest Yayınları: İstanbul.

**JOHNSON**, Geraldine, A. (2005), *“Renaissance Art A Very Short Introduction”*, New York: Oxford University Press.

**KADRIA**, Raihan (2011), *“Dadaist Poker: The Body and the Reformation of Form”*, Chapter 11, p.p. 145-155, *Dada and Beyond: “Eggs Laid by Tigers”*, Edited by Elza Adamowicz and Eric Robertson, Rodopi: Amsterdam-New York, NY.

**KESER**, Nimet (2009), *“Sanat Sözlüğü”*, Ütopya Yayınları: Ankara.

**KENDER**, Shunk (2017), *Process and Participation in the Work of Christo and Jeanne- Claude*, National Gallery of Art.

**KONSTANTINOV**, Mihael. (2021). *“The Role Of CluchésIn Contemporary Digital Audiovisual Arts”*, University of Haifa: Israel.

**KRAMER**, Andreas (2011), *“Speaking Dada: The Politics of Language”*, Chapter 15, p.p. 201-213, *Dada and Beyond: “Eggs Laid by Tigers”*, Edited by Elza Adamowicz and Eric Robertson, Rodopi: Amsterdam-New York, NY.

**KWON**, Miwon (2002), *“One Place After Another-Site-Specific Art and Loational Identity”*, The Mit Press: London.

**LAGANA**, Louis (2011), *“Dadaism Surrealism. and the Unconscious”*, This is the Text of a Paper Read During the Twenty-Eight International Conference on Psychology and the Arts, Roskilde University: Denmark, 22-26 June.

**MACPHERSON**, Alan (2018), *“Art, Trees, and the Enchantment of the Anthropocene”*, vol. 10, No.1, *Environmental Humanities*, (May).

**MCMAHON**, Jeff (1995), *“Performance Art in Education”*, *Performing Arts Journal*, Vol. 17, No. 2/3, *The Arts and the University*, (May-Sep).

**MICHELET**, Jules (1998), *“Rönesans”*, Çevirmen: Kazım Berker, M.E.B. Yayınları: İstanbul.

**MONTAGNINO**, Fabio Maria (2018), *“Joseph Beuys’ Rediscovery of Man–Nature Relationship: A Pioneering Experience of Open Social Innovation”*, *Business Open Innovation and Art*, Vol. 50, This article belongs to the Special Issue, (October)

**O’DOHERTY**, Brian (2019), *“Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi”*, Çevirmen: Ahu Antmen, Sel Yayıncılık: İstanbul.

**RAMIREZ**, Juan Antonio (1998), *“Duchamp Love and Death, Even”*, Translated By Alexander R. Tulloch, Reaktion Books.

**READ**, Herbert (2017), “*Sanatın Anlamı*”, Çevirmen: Nuşin Asgari, Hayalperest Yayınları: İstanbul.

**RICHTER**, Hans (1997), “*Dada Art And Anti-Art*”, Translated from the German by David Brit, Thames & Hudson Ltd: London.

**SHINER**, Larry (2017), “*Sanatın İcadı*”, Çevirmen: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

**SUSUZ**, Mehmet (2021a), “*Transformation of Object in Contemporary Art Within the Context of ‘Process’ Concept*”. In S. Jackowicz & O. T. Ozturk (Eds.), Proceedings of ICSES 2021-International Conference on Studies in Education and Social Sciences (pp. 216-222), Antalya, TURKEY. ISTES Organization.

**SUSUZ**, Mehmet (2021b), “*Art Practices of Joseph Beuys in the Context of Nature-Art Interaction*”. In S. Jackowicz & O. T. Ozturk (Eds.), Proceedings of ICSES 2021-International Conference on Studies in Education and Social Sciences (pp. 128-134), Antalya, TURKEY. ISTES Organization.

**TEMKIN**, Ann Rose, Bernice (1993), “*Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys*”, New York.

**TURANI**, Adnan (2011), “*Sanat Terimleri Sözlüğü*”, Remzi Kitabevi: İstanbul.

**WOLFFLIN**, Heinrich (2015), “*Sanat Tarihinin Temel Kavramları*”, Çevirmen: Ahmet Cemal, Hayalperest Yayınevi: İstanbul.

**YILMAZ**, Mehmet (2013), “*Modernden Postmoderne Sanat*”, Ütopya Yayınevi: İstanbul.

## İNTERNET KAYNAKÇASI

Kaynak: TDK Sözlüğü <http://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 11.10.2021.

## GÖRSEL KAYNAKÇA

**Görsel 1.** Marina Abramovic, Balkan Baroque,1997, Venice Biennale  
([https://www.youtube.com/watch?v=gbswpr7ibBA&ab\\_channel=HendrikMeyer/](https://www.youtube.com/watch?v=gbswpr7ibBA&ab_channel=HendrikMeyer/)  
Erişim Tarihi:20.05.2022)

**Görsel 2:** GillianWearing, Peckham’da Dans,1994  
(<https://www.southlondongallery.org/collection/gillian-wearing-dancing-in-peckham/>  
Erişim Tarihi:16.05.2022)

**Görsel 3:** Dennis Oppenheim, Paralel Gerilme, 1970  
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/oppenheim-parallel-stress-t12403> / Erişim Tarihi: 25.04.2021)

**Görsel 4:** John Cage, 4'33'', 1970

([https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4&t=77s&ab\\_channel=JoelHochberg](https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4&t=77s&ab_channel=JoelHochberg) / Erişim Tarihi: 31.05.2022)

**Görsel 5:** Allan Kaprow, Fluids,1967  
(2417416174\_5ce1d59ec4\_z.jpg (640×428) (staticflickr.com / Erişim Tarihi: 18.04.2021)

**Görsel 6:** Ana Miguel, I Love You,2000  
(<https://www.pipaprize.com/pag/artists/ana-miguel/>Erişim Tarihi: 11.10.2021).

**Görsel 7:** *Exposition internationale du surréalisme* sergisinin davetiyesi, 17 Ocak 1938  
([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exposition\\_surrealisme\\_Paris\\_1938\\_carton.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exposition_surrealisme_Paris_1938_carton.jpg) / Erişim Tarihi: 15.05.2022)

**Görsel 8:** Marcel Duchamp, Tavandan Bir Soba Üzerinde Asılmış 1200 Kömür Torbası, 1938  
([https://www.toutfait.com/issues/volume2/issue\\_4/interviews/hirschhorn/popup\\_8.html](https://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/hirschhorn/popup_8.html) / Erişim Tarihi:15.03.2021 )

**Görsel 9:** Hélène Vanel, sergi açılışındaki gösterisi sırasında, 1938  
(<https://dantebea.com/tag/exposition-internationale-du-surrealisme/> Erişim Tarihi: 18.05.2022)

**Görsel 10:** :Ana Salonda Sürrealizm Sergisini ziyaret edenler, 1938  
(<https://koregos.org/fr/margaux-van-uytvanck-l-exposition-internationale-du-surrealisme-de-1938/> Erişim Tarihi: 18.03.2022)

**Görsel 11:** Galerie des Beaux-Arts, Paris, yatak, Marcel Jean in bir nesnesi, Paalen, Penrose ve Mosson tabloları, 1938  
([http://www.all-art.org/history580-3\\_Surrealist\\_Art8.html/](http://www.all-art.org/history580-3_Surrealist_Art8.html/) Erişim Tarihi: 18.03.2022 )

**Görsel 12:** Joseph Beuys – Plants the first tree for his artwork *7000 Oaks* in front of the Fridericianum , Museum, Kassel, Germany, 1982 © DACS 2021. Photo © Günter Beer, Barcelona / beerfoto.com  
(<https://www.tate.org.uk/> Erişim Tarihi: 01.01.2022)

**Görsel 13:** Joseph Beuys – Plants the first tree for his artwork *7000 Oaks* in front of the Fridericianum Museum, Kassel, Germany, 1982  
(<https://www.awatrees.com/2019/12/06/joseph-beuys-the-art-of-arboriculture/> Erişim Tarihi: 15.02.2022).

**Görsel 14:** Joseph Beuys – 7000 Oaks, Kassel, 2012

(<https://www.awatrees.com/2019/12/06/joseph-beuys-the-art-of-arboriculture/> Erişim Tarihi: 15.02.2022).

**Görsel 15:** A sketch of Ann Hamilton’s installation the event of a thread, 2012, at the Park Avenue Armory, New York. All images courtesy Ann Hamilton Studio (Dent, 2012, s. 175).

(<http://lisadent.com/wp-content/uploads/2019/10/studio-12-12-lisa-dent-ann-hamilton.pdf/> Erişim Tarihi: 25.02.2022)

**Görsel 16:** Ann Hamilton, “The Event of a Thread”, Park Avenue Armoury Drill Hall, New York, 2012. (<https://wordpress.org/openverse/image/69f0775e-4482-479c-acba-2064f9e76627/> Erişim Tarihi: 18.12.2021).

**Görsel 17:** Ann Hamilton, “The Event of a Thread”, Park Avenue Armoury Drill Hall, New York, 2012. (<https://search.openverse.engineering/image/4fef2beb-4b80-40a2-b1b9-ece48ea46d50> Erişim: 13.03.2022)

**Görsel 18:** Ann Hamilton, “The Event of a Thread”, Park Avenue Armoury Drill Hall, New York, 2012. (<https://search.openverse.engineering/image/475e1c90-e665-40a9-b416-74fcdc4dc71f> Erişim Tarihi: 03.03.2022)

**Görsel 19:** Ann Hamilton, “The Event of a Thread”, Park Avenue Armoury, New York, 2012. (<https://wordpress.org/openverse/image/25bcbec9-96a9-4470-bad8-3a5359487efe> Erişim Tarihi: 19.12.2022)

**Görsel 20:** Ann Hamilton, “The Event of a Thread”, Park Avenue Armoury Drill Hall, New York, 2012. (<https://wordpress.org/openverse/image/12064bd1-9531-4e94-b1ef-f19129a835f2> Erişim Tarihi: 18.12.2021).

**Görsel 21:** Refik Anadol, Alkazar Rüyası rezervasyon site görüntüsü, 2022  
(<https://www.nike.com/tr/experiences/series/10146/> 25.02.2022)

**Görsel 22:** Refik Anadol, Alkazar Rüyası, 20.11.2021 (Yazar’ın kendi fotoğraf albümünden /04.03.2022)

**Görsel 23:** Refik Anadol, Alkazar Rüyası, 20.11.2021 (Yazar’ın kendi fotoğraf albümünden /04.03.2022)

**Görsel 24:** Refik Anadol, Alkazar Rüyası, 20.11.2021 (Yazar’ın kendi fotoğraf albümünden /04.03.2022)

**Görsel 25:** Refik Anadol, Alkazar Rüyası, 20.11.2021 (Yazar’ın kendi fotoğraf albümünden /04.03.2022)

**Görsel 26:** Refik Anadol, Alkazar Rüyası, 20.11.2021 (Yazar’ın kendi fotoğraf albümünden /04.03.2022)

## TABLolar LİSTESİ

**Tablo 1:** İncelenen Eserler

**Tablo 2:** ‘Balkan Baroque’ Eserindeki Sanatçı, Nesne, Süreç, Mekân ve İzleyici Bileşenleri

**Tablo 3:** ‘Peckham’da Dans’ Eserindeki Sanatçı, Nesne, Süreç, Mekân ve İzleyici Bileşenleri

**Tablo 4:** ‘Paralel Gerilme’ Eserindeki Sanatçı, Nesne, Süreç, Mekân ve İzleyici Bileşenleri

**Tablo 5:** 4’33’’Eserindeki Sanatçı, Nesne, Süreç, Mekân ve İzleyici Bileşenleri

**Tablo 6:** ‘Fluids’ Eserindeki Sanatçı, Nesne, Süreç, Mekân ve İzleyici Bileşenleri

**Tablo 7:** ‘I Love You’ Eserindeki Sanatçı, Nesne, Süreç, Mekân ve İzleyici Bileşenleri

**Tablo 8:** İncelenen Eserler